

GS. PHONG LÊ
(Chủ biên)

VĂN HỌC VIỆT NAM

(1900 - 1930)

vh

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

VĂN HỌC VIỆT NAM
(1900 - 1930)

Xuất bản theo Hợp đồng sử dụng tác phẩm
giữa Giáo sư Phong Lê và Nhà xuất bản Văn học, 2023.

Bản quyền tác phẩm đã được bảo hộ. Mọi hoạt động công bố,
xuất bản, sao chụp, trích đăng... tác phẩm dưới mọi hình thức
mà không có sự cho phép bằng văn bản của Nhà xuất bản
đều bị coi là xâm phạm bản quyền và làm tổn hại đến quyền lợi
của Nhà xuất bản và tác giả.

GS. PHONG LÊ
(Chủ biên)

VĂN HỌC VIỆT NAM

(1900 - 1930)

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

Tổng Chủ biên:

GS.NGND. Hà Minh Đức

Chủ biên:

GS. Phong Lê

Tác giả:

GS. Nguyễn Huệ Chi

GS. Nguyễn Đình Chú

PGS. Nguyễn Văn Hoàn

GS. Phong Lê

GS.TS. Trần Nho Thìn

PGS.TS. Phan Trọng Thuởng

GS.TS. Trần Ngọc Vương

Thư ký công trình:

PGS.TS. Lưu Khánh Thơ

LỜI MỞ SÁCH

Tập này trình bày lịch sử văn học Việt Nam từ 1900 đến 1930. Đây là thời kỳ xã hội Việt Nam, sau khi thực dân Pháp dẹp xong phong trào Cần vương, đã chuyển sang chế độ bán phong kiến thuộc địa. Trong bối cảnh mới của đời sống chính trị, kinh tế, xã hội là sự hình thành một nền văn học mới, trong chuyển động gấp rút từ trung đại sang hiện đại.

Cuốn sách được viết bởi các tác giả: GS. Nguyễn Huệ Chi, GS. Nguyễn Đình Chú, PGS. Nguyễn Văn Hoàn, GS. Phong Lê, PGS.TS. Trần Nho Thìn, PGS.TS. Phan Trọng Thường, PGS.TS. Trần Ngọc Vương.

GS. Phong Lê chịu trách nhiệm Chủ biên.

PGS.TS. Lưu Khánh Thơ phụ trách Thư ký công trình.

Cấu trúc tập sách gồm 2 Phần, 18 Chương (không kể Chương Mở đầu và Kết luận), với quy ước về số trang - do Chủ biên khởi thảo và đã được các tác giả đồng thuận. Nhưng do nhiều người viết, và *mỗi tác giả chịu trách nhiệm chính về phần viết của mình ở tư cách chuyên gia*, nên một sự nhất trí về quan niệm và ý tưởng chung cho toàn bộ chỉ là tương đối (thậm chí có thể có sự khác nhau trong quan niệm, cách hiểu và sự đánh giá về một số hiện tượng nào đó); và sự chặt chẽ về cấu trúc và nội dung là khó thực hiện được như yêu cầu của công trình, và mong muốn của các tác giả. Trong quan hệ với các tập trước và sau, chắc chắn cũng khó tránh được những chỗ thiếu hoặc trùng. Hy vọng nhận được sự đóng góp của độc giả để lần in sau được hoàn thiện.

Hà Nội, 15-5-2006

TM. Nhóm biên soạn

Chủ biên

GS. PHONG LÊ

Chương Mở đầu

THỜI KỲ 1900-1930 VÀ CUỘC CHUYỂN GIAO TỪ VĂN HỌC TRUNG ĐẠI SANG VĂN HỌC HIỆN ĐẠI^(*)

Thời kỳ hiện đại của văn học Việt Nam là nằm trọn trong thế kỷ XX. Có nghĩa: văn học hiện đại là văn học thế kỷ XX. Việc phân kỳ trong phạm vi hơn 100 năm văn học hiện đại, nếu có một cái mốc lớn cho cả thế kỷ, thì đó là năm 1945, năm kết thúc xã hội thuộc địa - bán phong kiến để chuyển sang kỷ nguyên Dân chủ - Cộng hòa. Năm mà sự thay đổi của đời sống chính trị, kinh tế, văn hóa, xã hội trực tiếp và tức khắc kéo theo sự thay đổi của đời sống văn học - nhưng vẫn trên mô hình đã được kiến lập và hoàn thiện sau ngót nửa thế kỷ chuyển động trên con đường hiện đại hóa, trong phạm vi cả nước. Có nghĩa là bước chuyển từ văn học trung đại sang văn học hiện đại đã chính thức diễn ra ở thời điểm mở đầu thế kỷ XX.

Nói là *mở đầu thế kỷ* hoặc *thập niên đầu thế kỷ XX* vì khó chọn một mốc thời gian cụ thể cho nó, chẳng hạn năm 1905 là năm thành lập Hội Duy tân, hay năm 1907, năm khai mạc trường Đông Kinh nghĩa thực. Cả hai đều quan trọng, nhưng chỉ riêng với thời điểm đó, và sự kiện đó chưa thể ghi một dấu ấn rõ rệt xứng với tầm một chuyển đổi mô hình âm thầm mà quyết liệt từ trung đại sang hiện đại.

Và chẳng, nếu có thể nói văn học trung đại kết thúc vào *cuối thế kỷ XIX*, chứ không phải là một năm cụ thể nào đó, chẳng hạn năm 1896 - năm chấm hết phong trào Cần vương của nghĩa quân Phan Đình Phùng,

^(*) GS. Phong Lê viết.

Lịch sử văn học Việt Nam

hoặc 1888 - năm mất của Nguyễn Đình Chiểu, 1889 - năm mất của Nguyễn Quang Bích (chứ không chờ đến 1909 - năm mất của Nguyễn Khuyến) thì cũng có thể nói văn học hiện đại khai mạc vào *đầu thế kỷ XX*, nói cách khác, thập niên đầu thế kỷ XX, hoặc cho “tận bờ sát góc” là năm 1900.

Mở đầu là 1900, và kết thúc của chặng đầu hành trình văn học hiện đại là 1930. Bởi năm 1930 là năm kết thúc các phong trào yêu nước trên lập trường các nhà nho duy tân, và lập trường dân chủ tư sản của các tầng lớp trí thức tiểu tư sản để chuyển sang lập trường giai cấp vô sản, với sự ra đời của Đảng Cộng sản Đông Dương năm 1930. Cũng là năm diễn ra các sự kiện lớn trong đời sống kinh tế và chính trị ở Đông Dương: cuộc khủng hoảng kinh tế; sự lớn mạnh của đời sống đô thị và sự xuất hiện mới các tầng lớp cư dân nơi đô thị; sự đàn áp dã man của chính quyền thực dân đối với cuộc khởi nghĩa Yên Bái và phong trào Xô viết Nghệ Tĩnh, đưa tới sự chính thức ra đời hai trào lưu lãng mạn và hiện thực trong đời sống văn học công khai.

Đến với thời kỳ văn học hiện đại, trong sự tiếp nối văn học trung đại, điều cần lưu ý là có một khoảng đệm - từ 1858, khi chủ nghĩa thực dân Pháp chính thức cuộc viễn chinh xâm lược nước ta, đến cuối thế kỷ XIX khi kết thúc phong trào Cần vương, là thời kỳ cả dân tộc, từ Nam ra Bắc liên tục diễn ra các cuộc chiến chống ngoại xâm. Và phải sau ngót nửa thế kỷ, chủ nghĩa thực dân mới chính thức áp đặt được ách thống trị của chúng trên phạm vi cả nước. Trong khoảng đệm ấy, đời sống văn học về cơ bản vẫn tiếp tục truyền thống của lịch sử, có nghĩa là gương mặt trung đại vẫn tiếp tục sự hiện diện cho đến cuối thế kỷ XIX, với các đại biểu sáng giá của nó làm nên dòng chủ lưu của văn học, với nội dung yêu nước nổi lên hàng đầu, như Bùi Hữu Nghĩa, Huỳnh Mẫn Đạt, Nguyễn Hữu Huân, Trương Định, Nguyễn Đình Chiểu, Nguyễn Thông, Phan Văn Trị... ở phía Nam; như Nguyễn Cao, Nguyễn Quang Bích, Nguyễn Xuân Ôn, Nguyễn Thiện Thuật, Tống Duy Tân, Phan Đình Phùng, Tôn Thất Thuyết... ở Bắc và Trung.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Như vậy, ở đây có vấn đề về sự chuyển nhanh sinh hoạt văn học từ phạm trù trung đại sang phạm trù hiện đại mà không qua giai đoạn *cận đại* theo cách hiểu của lịch sử văn học phương Tây và văn học Trung Hoa. Hoặc nếu có *cận đại* (gắn với giai cấp tư sản và sự hình thành giai đoạn tiền tư bản) thì cũng chỉ là một thoáng chốc - lướt qua, mờ nhạt trong hai thập niên đầu thế kỷ XX.

Và bước chuyển nhanh gấp đó đã để lại những dấu ấn rất mới trong sinh hoạt văn hóa - tinh thần của dân tộc khiến cho thế kỷ XX là một khác biệt rất lớn, một bước ngoặt có thể nói là đột biến, so với thế kỷ XIX, và rộng ra là cả 10 thế kỷ trung đại; và sự đối khác đó đã diễn ra trên tất cả các phương diện của đặc trưng và chức năng văn học; của hình thái người viết và người đọc; của chữ viết và thể loại; của đề tài và cảm hứng; của quan niệm nghệ thuật và phương thức tư duy nghệ thuật... ngay từ thập niên đầu thế kỷ XX, để rồi đậm dần lên và đóng vai trò chi phối tuyệt đối trong thời kỳ 1930 đến 1945.

Mở đầu thời kỳ hiện đại, và ở chặng đường đầu tiên - chặng đường 1900-1930, như được trình bày ở tập VII này, là chặng đường mang theo các đặc trưng riêng ở *nội dung giao thời*, và *tính chất chuyển giai đoạn* của nó, trong phân biệt với các giai đoạn trước và sau nó.

Đây là thời kỳ gắn với hai cuộc khai thác thuộc địa của chủ nghĩa thực dân trước và sau Thế chiến lần thứ nhất (1914-1918). Thời kỳ tuy vẫn tiếp tục các cuộc chống Pháp nhưng ở giai đoạn tìm đường mới, nên đấu tranh quân sự tạm thời lắng xuống, sau các cuộc đàn áp khốc liệt phong trào Đông Kinh nghĩa thực của chính quyền thực dân vào năm Thân (1908), năm Dậu (1909). Thời kỳ diễn ra các hình thức ôn hòa trong đấu tranh chính trị. Thời kỳ đời sống kinh tế, văn hóa, xã hội Việt Nam chuyển mạnh theo mô hình bán phong kiến - thuộc địa. Thời kỳ phát triển của đời sống đô thị (ngoài hai trung tâm lớn là Hà Nội, Sài Gòn còn là Hải Phòng, Nam Định, Huế, Đà Nẵng và một số tỉnh ở miền Tây Nam Bộ) gắn với sự phát triển nhanh chóng đời sống báo chí, xuất bản, văn chương - học thuật. Thời kỳ khởi động yêu cầu giải phóng cá nhân ra khỏi sự kìm tỏa của đạo đức lễ giáo phong kiến, nhằm khẳng

Lịch sử văn học Việt Nam

định cái Tôi cá nhân trong bối cảnh xã hội thuộc địa... Tóm lại, một thời kỳ mà những tác nhân bên ngoài là gắn bó và tạo nên trực tiếp những chuyển động của các nhân tố nội sinh bên trong. Một thời kỳ có vai trò chuẩn bị rất tích cực và khẩn trương cho sự hoàn thiện diện mạo hiện đại của văn chương học thuật trên tất cả các xu hướng, các thể loại cơ bản sẽ diễn ra từ sau 1930.



Từ các đặc trưng trên, trong so sánh với trước và sau, thời kỳ 1900-1930 với gương mặt *giao thời* của nó cho ta tiếp xúc với một toàn cảnh như sau.

Một diễn biến thời gian chỉ 30 năm cho sự hình thành, phát triển và thay thế nhau rất khẩn trương của các khuynh hướng tư tưởng và văn chương học thuật.

Từ chủ trương bạo động hoặc cải cách của các nhà nho duy tân đến con đường giải phóng dân tộc theo chủ nghĩa Mác - Lênin.

Từ văn thơ tuyên truyền cổ động lưu hành trong bí mật đến hình thái hiện đại của văn học hợp pháp trong phong trào báo chí xuất bản ở đời sống đô thị.

Từ thế hệ các nhà nho thất thế và nhà nho - chí sĩ nhằm mục tiêu cứu nước và duy tân đến các thế hệ người viết chịu ảnh hưởng Tây học, nhằm mục tiêu hiện đại hóa văn chương học thuật dân tộc.

Từ văn chương viết bằng chữ Hán, Nôm truyền thống, đến văn chương Quốc ngữ trong nhanh gấp đi đến sự thành thực của câu văn tiếng Việt từ sau 1930.

Trên cả hai phương diện lịch đại và đồng đại, tiến trình và diện mạo chung của văn học 30 năm đầu thế kỷ trong *tính giao thời*, và *ý thức chuyển giai đoạn* của nó dần dần đi tới sự định hình gương mặt riêng, vào những năm 20. Ý tưởng về một tiến trình chuẩn bị rất khẩn trương trên tất cả các phương diện của sự hình thành và hoàn thiện diện mạo hiện đại của văn học; và ý tưởng về sự phát triển rất nhanh gấp, theo gia tốc lịch sử

Văn học Việt Nam (1900-1930)

lớn, chưa từng thấy trong 10 thế kỷ văn học trung đại về trước, và cả về sau - đó là đường nét chủ đạo trong diện mạo văn học của giai đoạn giao thời 1900-1930 này.

*
* *

Có thể có nhiều cách trình bày về văn học giai đoạn này. Nhưng nếu chú ý đến *tính chất giao thời* và những *chuyển động mau lẹ* của nó, rất cần một diện mạo *tổng quan*, bao gồm:

Những vấn đề chung của đời sống chính trị, kinh tế, văn hóa, xã hội... làm bối cảnh và nền tảng cho sự phát triển mới của văn học.

Những vấn đề đặt ra riêng cho đời sống văn học, trong bước chuyển trực tiếp ít có chờ đợi hoặc gián cách từ mô hình văn học trung đại sang văn học hiện đại.

Bối cảnh các mối giao lưu mới với phương Tây, và quá trình văn học dứt ra khỏi quỹ đạo các mối giao lưu truyền thống với Trung Hoa.

Độ chênh của tiến trình hiện đại hóa trong đối sánh giữa hai miền Nam Kỳ - Bắc Kỳ. Những khởi động và một bước đi trước của Nam Kỳ, trong phong trào báo chí - xuất bản, trong việc sử dụng chữ Quốc ngữ; và bước tiến nhanh gấp được thực hiện ở Bắc Kỳ đưa tới sự hình thành một kiểu người viết mới đóng vai trò tiền trạm cho các xu hướng và thể loại văn học mới sau 1930.

Một bước đi trước của công việc sưu tập, phiên âm, biên soạn... vốn văn hóa cổ truyền; và hoạt động dịch thuật, trong đó có bộ phận lớn dịch từ văn học Pháp; và qua Pháp mà tiếp nhận các ảnh hưởng của văn chương học thuật phương Tây. Những hoạt động trên hai phương diện này có ý nghĩa như một cuộc tập dượt, một chuẩn bị cần thiết nhằm khởi động và thúc đẩy phong trào sáng tác hiện đại.

Đấu tranh tư tưởng và sinh hoạt học thuật chung quanh vấn đề mới - cũ, canh tân và hủ lậu (*Cáo hủ lậu văn*). Mối quan tâm đến vấn đề Quốc học và nền Quốc văn mới. Sự phát triển của tư tưởng yêu nước - gắn với yêu cầu Duy tân đầu thế kỷ, đến những ảnh hưởng của Cách mạng

Lịch sử văn học Việt Nam

Tháng Mười Nga trong đời sống chính trị bỗng trở nên rất sôi động từ nửa sau những năm 20 đến đầu 30.

Trong bức tranh *tổng quan*, sẽ là sự nhận diện cụ thể *gương mặt thế loại*. Đó là:

* Thơ - từ thơ trào phúng của các nhà nho thất thế như Nguyễn Khuyến, Tú Xương... và thơ của các nhà nho chủ trương canh tân viết ở “hải ngoại” và lưu hành bí mật ở trong nước, tiếp tục dòng thơ yêu nước trong lịch sử, đến dòng thơ trữ tình và thế sự - sản phẩm của chính đời sống đương đại ngổn ngang cũ - mới, đang gắng gỏi đi tìm một ngôn ngữ mới thích hợp cho nó ở Tân Đà. Tiếp đó, những năm 20, với khí hậu sầu buồn của một thế hệ, vừa trong sự nẩy nở ý thức về cá nhân còn bị kẹt nhiều bề trong xã hội thuộc địa, vừa là sự cảm nhận cái buồn thời đại - cái buồn mất nước, ở Trần Tuấn Khải, Đoàn Như Khuê, Đông Hồ, Tương Phố...

* Văn xuôi - chặng đường phát triển mới của truyện và tiểu thuyết trong tiếp nhận các ảnh hưởng của phương Tây, và trong tiến trình dần dần dứt bỏ các dấu ấn trung đại. Từ nội dung răn dạy đạo lý chuyển sang nội dung lãng mạn và thế sự. Sự sôi nổi từng lúc của đề tài dã sử và lịch sử. Sự hình thành hai khuynh hướng lãng mạn và hiện thực. Sự hội nhập các lực lượng viết văn xuôi Nam Kỳ và Bắc Kỳ, và sự đông đảo chưa từng có của đội ngũ viết văn xuôi dân tộc trong những năm 20, sau nhiều thời kỳ vắng vẻ hoặc đứt đoạn.

* Kịch nói và sân khấu truyền thống. Sự khai mạc thể kịch nói hiện đại và vai trò Vũ Đình Long. Những người tiếp tục: Vi Huyền Đắc, Nam Xương...

Cuối cùng là đội ngũ tác giả. Đây là phần quan trọng nhất, bởi lịch sử văn học chủ yếu là lịch sử tác giả và tác phẩm. Với thời kỳ 1900-1930, nói tác giả là nói sự kế tục và thay thế nhau của vài thế hệ, trong gần nối với trước, và trong chuyển giao nhanh chóng và gấp gáp các trách nhiệm lịch sử, bắt đầu từ thế hệ các nhà nho trong phong trào Duy tân và Đông Kinh nghĩa thực, với vai trò nổi bật và ở vị trí hàng đầu trong hoạt động cứu nước và sáng tác thơ văn là Nguyễn Thượng Hiền, Phan Bội

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Châu và Phan Chu Trinh. Cả ba có cùng một nguồn cội, một hành trình, một trang bị và thức nhận về vai trò lịch sử của mình. Cả ba cũng đồng thời có chung một thời điểm cho sự kết thúc vai trò lịch sử đó, vào năm 1925 - năm Nguyễn Thượng Hiền mất ở Trung Quốc; năm Phan Bội Châu bị bắt giải về nước và bị kết án tử hình (đưa tới phong trào cả nước đòi trả lại tự do cho Phan Bội Châu); năm Phan Chu Trinh về nước, và qua đời vào năm 1926 (đưa tới sự kiện cả nước đòi để tang cho Phan Chu Trinh)...

Tự mình xác định một con đường riêng cho sự nghiệp cứu nước là Nguyễn Ái Quốc với hành trình sang phương Tây từ 1911; và sự xuất hiện, sau bài viết đầu tiên *Yêu sách của nhân dân An Nam* ký tên Nguyễn Ái Quốc, là bản văn tiên tri *Đồng Dương thức tỉnh* (1920).

Nền kinh tế thuộc địa và đời sống đô thị là bối cảnh ra đời của một nền báo chí - xuất bản, qua đó hình thành gương mặt mới của văn chương - học thuật hiện đại, mà lực lượng viết là sự kế tục của nhiều thế hệ, thuộc hai hệ thống xen cài: Cựu học và Tân học, kể từ “Vinh - Quỳnh - Tố - Tồn” đến Tân Đà, Hoàng Ngọc Phách, Vũ Đình Long, Nguyễn Bá Học, Nguyễn Tường Tam...

Nếu sự khởi động văn học hiện đại là ở Nam Kỳ, với vai trò của Trương Vĩnh Ký, Trương Minh Ký, Nguyễn Trọng Quản... nửa sau thế kỷ XIX đến Trương Duy Toàn, Trần Chánh Chiếu, Lê Hoàng Mưu... vào thập niên đầu thế kỷ XX, rồi đông đúc dần lên trong những năm 1920, với Phú Đức, Bửu Đình, Nguyễn Chánh Sắt, Hồ Biểu Chánh, Phạm Minh Kiên, Tân Dân Tử... thì ở Bắc Kỳ và Trung Kỳ, cũng chứng kiến một sự nhộn nhịp chưa từng có so với các thời kỳ trước đó, với Nguyễn Bá Học, Phạm Duy Tốn, Đặng Trần Phất, Nguyễn Tử Siêu, Nguyễn Trọng Thuật, Trọng Khiêm... và tiếp đến Từ Ngọc, Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Tường Tam, Tam Lang, Thế Lữ, Lan Khai, Trúc Khê, Vũ Bằng...

Có thể nghĩ: những năm 1920 là thập niên hội được sự đông đảo các lực lượng viết đến từ cả ba miền làm nên gương mặt một *phòng chờ* lớn cho một cuộc lên đường mới, rồi sẽ khởi hành từ 1930.

Lịch sử văn học Việt Nam

Bên cạnh các tác giả tiêu biểu cho các khuynh hướng viết, trong các chặng đường như trên, còn là các *nhóm, phái* có chủ trương theo đuổi một mục tiêu tư tưởng hoặc văn chương - học thuật. Đó là Đông Kinh nghĩa thực trong công cuộc vận động duy tân đất nước đầu thế kỷ XX. Là thơ văn trào phúng và thơ văn yêu nước của các nhà nho xuất thế hoặc nhập thế, lạc thời hoặc thức thời. Là *Đông Dương tạp chí* và *Nam Phong tạp chí* trong những cố gắng và hiệu quả, ít hoặc nhiều gây dựng một nền quốc văn mới trên tinh thần hội nhập Đông - Tây, “thổ nạp Á - Âu”, “điều hòa tân cựu”.

Trên toàn cục những biến động của đời sống văn học, cho đến cuối những năm 20, văn học thời kỳ 1900-1930 qua đóng góp của hơn hai thế hệ viết đã có thể thực hiện xong những chuẩn bị cơ bản cho bước ngoặt sau 1930 - đưa tất cả các phương diện của đời sống văn học vào quỹ đạo và mô hình hiện đại.

Phần thứ nhất

TỔNG QUAN

Chương I

XÃ HỘI VIỆT NAM BA MƯƠI NĂM ĐẦU THẾ KỶ XX VÀ MỘT CÁI NHÌN TỔNG QUAN VỀ SỰ PHÁT TRIỂN VĂN HỌC^(*)

Lịch sử xã hội Việt Nam trong khoảng ba mươi năm đầu thế kỷ XX có thể được hình dung theo hai trục quy chiếu cơ bản, hai cuộc đấu tranh lớn chi phối việc đặt ra và giải quyết hàng loạt những vấn đề cụ thể, đó là cuộc đấu tranh hướng tới giải phóng đất nước, giải phóng dân tộc và cuộc đấu tranh vì tiến bộ xã hội. Dĩ nhiên, hai cuộc đấu tranh này có mối quan hệ hết sức mật thiết với nhau, hỗ trợ và hô ứng cho nhau, nhưng không phải là một sự bổ sung giản đơn.

Trong khoảng thời gian hơn ba mươi năm đó, lịch sử đã tạo nên rất nhiều đổi thay. Dù phát triển trong những điều kiện bất bình thường, có thể nói là rất ngặt nghèo, nhưng những gì đã diễn ra vẫn có ý nghĩa như một quá trình tăng tốc về mọi phương diện. Kết quả là Việt Nam gia nhập quỹ đạo hiện đại hóa chung của thế giới. Đặt sự vận động của văn học Việt Nam vào những *đổi thay lịch sử* đó mới có thể nhìn ra được *những thành tựu và những hạn chế* của nó, mới nhận chân được tính quy luật của chính sự phát triển văn học.

^(*) GS.TS. Trần Ngọc Vương viết.

Lịch sử văn học Việt Nam

Thế kỷ XX của Việt Nam được mở đầu một cách đau xót và ảm đạm. Cuộc kháng chiến chống thực dân có tôn chỉ rõ ràng nhất, tính phổ cập và tính có tổ chức mạch lạc nhất là phong trào Cần vương ở các địa phương lần lượt thất bại. Sự hiện diện của chủ nghĩa thực dân vào cuối thế kỷ XIX - ba mươi năm đầu thế kỷ XX ở Việt Nam đã đạt tới trạng thái đầy đủ nhất, dường như đó cũng là mấy thập kỷ “yên ổn” nhất đối với chúng. Sự khủng hoảng của đường lối cứu nước trong mấy thập niên này đã làm thời khiến cho thực dân Pháp “rảnh tay” tiến hành các hoạt động tổ chức bộ máy chính quyền dân sự, thúc đẩy quá trình khai thác thuộc địa.

Nhưng cảnh “thái bình” ấy cũng thường xuyên bị thách thức bởi các phong trào, các tổ chức chính trị và cách mạng ở các quy mô và tính chất khác nhau. Tới những năm ba mươi thì thực dân Pháp đã không thể “ung dung” như cũ. Trên những nét tổng thể, xã hội Việt Nam đến thời điểm ấy đã tạo lập nên được diện mạo mới, hướng tới những biến đổi to lớn, sâu sắc và triệt để hơn về sau.

I. CHỦ NGHĨA THỰC DÂN VÀ CHỦ NGHĨA THỰC DÂN PHÁP Ở VIỆT NAM BA THẬP NIÊN ĐẦU THẾ KỶ XX

Với sự vượt trội hơn hẳn của tiềm lực kinh tế và quân sự, chủ nghĩa thực dân nói chung - “bộ phận hải ngoại” của các nền kinh tế và chính trị chính quốc - không quá khó khăn để tiến hành những cuộc xâm lăng tới những vùng lãnh thổ rộng lớn trên mặt địa cầu.

Chủ nghĩa thực dân (cũ và mới) là một hiện tượng lịch sử đặc biệt, có tính chất toàn thế giới, nhưng *không phải là một hình thái kinh tế - xã hội*. Hiện tượng chủ nghĩa thực dân phản ánh một tình trạng lịch sử thế giới: sự phát triển không đồng đều của các bộ phận khác nhau của nhân loại, dẫn đến sự xâm lược không phải chỉ của một quốc gia này đối với một quốc gia khác mang tính cục bộ, mà là của bộ phận phát triển nhất của xã hội có giai cấp đối với các bộ phận còn lại trên quy mô toàn nhân loại. *Cơ sở kinh tế - xã hội của chủ nghĩa thực dân là chủ nghĩa tư bản, bản thân nó là sự nối dài của phương thức sản xuất tư bản chủ nghĩa.*

Có thể mô tả vắn tắt những giai đoạn phát triển của chủ nghĩa thực dân là: trước hết, bằng bạo lực của một cuộc chiến tranh xâm lược, khuất phục ý chí độc lập của các quốc gia kém phát triển hơn, áp đặt một quyền lực chính trị, (cai trị trực tiếp hay thông qua các chính phủ bù nhìn) tổ chức bóc lột và khai thác các quốc gia và vùng lãnh thổ đã trở thành thuộc địa, làm giàu cho các tập đoàn tư bản và nhà nước tư sản chính quốc. Để có thể tiến hành loại chiến tranh nô dịch dân tộc như vậy, chủ nghĩa tư bản phải phát triển đến giai đoạn độc quyền nhà nước, mới huy động được một bộ máy chiến tranh khổng lồ do nhà nước tư bản điều hành. Như đã nói, do bản chất kinh tế của nó, chủ nghĩa thực dân là sản phẩm của phương thức sản xuất tư bản chủ nghĩa. Nhưng đó không phải là phiên bản của phương thức sản xuất đó, mà chỉ là một bộ phận, “bộ phận hải ngoại” của một nền kinh tế chính quốc thống nhất, hơn nữa, đó là *bộ phận kém phát triển nhất, phần động nhất của phương thức sản xuất tư bản chủ nghĩa*.

Do bị áp đặt từ bên ngoài vào, và do tham vọng lợi nhuận tối đa của các tập đoàn tư bản, nền kinh tế thực dân ở các nước thuộc địa tuy có tạo ra, ngoài ý muốn của kẻ xâm lược, sự phát triển của thành phần kinh tế tư sản ở các nước đó, nhưng mặt khác, nhà nước đế quốc và các tập đoàn tư bản chính quốc luôn có ý thức kiểm chế tư sản dân tộc, chỉ để phát triển trong khuôn khổ phụ thuộc vào nền kinh tế chính quốc. Nếu cấu trúc kinh tế tư bản của các nước chính quốc phát triển hữu cơ, toàn diện, làm nên một tiềm lực hùng hậu, thì các nền kinh tế thuộc địa chỉ là *phần bù* cho những sự thiếu hụt, những sự mất cân đối, chỉ phục vụ cho mục tiêu nâng cao lãi suất. *Nhìn trên toàn cục, dòng chảy của cải chỉ chảy theo một chiều từ thuộc địa về chính quốc, từ các nước kém phát triển về các nước phát triển, chứ không bao giờ ngược lại*. Tổng sản phẩm xã hội ở các thuộc địa dĩ nhiên cũng có tăng lên do sự tác động của phương thức sản xuất tư bản chủ nghĩa, nhưng cả phần tăng lên đó, thậm chí cả phần định mức cũ, chảy vào hấu bao của nhà nước và các tập đoàn tư sản chính quốc. Sức sản xuất xã hội phát triển, cấu trúc xã hội thay đổi cũng theo chiều

Lịch sử văn học Việt Nam

hướng phát triển, nhưng cuộc sống của người lao động lại bị bản cứng hóa nặng nề hơn.

Hiển nhiên chủ nghĩa thực dân không phải là phương thức giải quyết mâu thuẫn, không phải là động lực của tiến hóa lịch sử. Nhưng nếu diễn đạt theo cách của F. Ăngghen, rằng *ngay tội ác cũng có vai trò lịch sử của nó*, thì chủ nghĩa thực dân không phải không mang lại những phương diện nhất định của tính tích cực, và đối với một bộ phận không nhỏ của cư dân bản địa không phải không gây ra những ảo tưởng, ngộ nhận, nhiều lúc khá tai hại về vai trò của cái thực thể tiêu cực này. Chính là lợi dụng sự cảm nhận như thế mà ngay từ đầu khi có mặt, chủ nghĩa thực dân đã tự gán cho mình cái công lao “văn minh khai hóa” đối với các quốc gia nạn nhân.

Để nắm bắt chính xác, cơ bản hơn nữa về chủ nghĩa thực dân phải tiến hành một công việc nhận thức mang tính phê phán toàn diện đối với nó chứ không phải chỉ là lên án nó về mặt chính trị và đạo đức. Phải tìm ra và đưa ra được *lý trí của sự phản nộ* mà không dừng lại ở *sự phản nộ của lý trí*. Nói cách khác, phải nhận thức cho được bản chất triết học của hiện tượng đó.

“Sứ mạng” mà các nền kinh tế tư bản chính quốc “ủy thác” cho chủ nghĩa thực dân trên thực tế là tước đoạt thuộc địa. Sự tước đoạt đó ở Việt Nam - và không chỉ đối với riêng Việt Nam - tập trung chủ yếu vào mấy hoạt động chủ yếu:

1. Tước đoạt trực tiếp thông qua bạo lực chính trị và quân sự, cả tước đoạt tài sản lẫn tước đoạt lao động.
2. Vơ vét tài nguyên, kể cả những tài nguyên mới được nhận biết do sự nhận biết bằng những tri thức hiện đại.
3. “Đổi màu da xác chết” trong những cuộc chiến do các nhà nước tư bản chính quốc phát động.

Tuy nhiên diễn biến của mối quan hệ giữa hai mặt đối lập chính quốc - thuộc địa lại tùy thuộc rất nhiều vào những điều kiện mang tính cụ thể - lịch sử, và tính chất, nội dung của mối quan hệ cũng biến thiên theo thời gian, thậm chí có thể chuyển hóa về mặt chất lượng.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Mối quan hệ giữa chủ nghĩa thực dân Pháp và xã hội Việt Nam trong vòng ba thập kỷ đầu tiên của thế kỷ XX cũng đã trải qua những mâu thuẫn như vậy. Có thể mô tả cụ thể chi tiết hơn về mối quan hệ này, dù vẫn là trên những hiện tượng chính yếu.

Trước hết là cơ cấu và thành phần của thế lực thực dân trong thời đoạn đang được đề cập tới.

Nếu căn cứ vào sự kiện thì nhân vật dân sự cao cấp nhất đầu tiên của Pháp ở Việt Nam là thống đốc Nam Kỳ Le Myre de Viliers (từ năm 1879), nhưng bộ máy cai trị của chính quyền thực dân chỉ chính thức được dân sự hóa là từ năm 1897, với sự có mặt của Paul Doumer trên cương vị Toàn quyền, người vốn là cựu Bộ trưởng Tài chính và là Tổng thống Pháp trong tương lai. Các sử gia của Việt Nam, Pháp lẫn các nhà Việt Nam học khác đều khá nhất trí coi giai đoạn 1858-1897 là giai đoạn thành tạo nên cái gọi là Đông Dương thuộc Pháp. Chấm dứt sự mơ hồ và thiếu quyết đoán kéo dài về “mô hình chính trị và hành chính”, với sự có mặt của Paul Doumer ở cương vị toàn quyền vào năm 1897, một giai đoạn mới mở ra trong lịch sử Đông Dương. Cuộc thuộc địa hóa lấy đà cùng với sự phục hồi của nền kinh tế thế giới⁽¹⁾. Các viên toàn quyền tiếp theo như Paul Beau (1902-1908), Klobukowski (1908-1911), Albert Sarraut (1911-1914)... là những người sẽ hoàn thiện thêm hoặc chỉnh đốn các thể chế mà Paul Doumer đã đặt định, nhưng không đổi thay những đường hướng cơ bản nhất.

Giai đoạn 1897-1911 là giai đoạn mà thực dân Pháp nỗ lực để kiến tạo và hoàn thiện một quy mô nhà nước ở cấp toàn Đông Dương. Xây dựng một bộ máy chính trị ở cấp này, thực dân Pháp muốn cơ chế mới lạ ấy cùng lúc thực hiện chức năng kép: tập trung toàn bộ cơ cấu chính trị ở Đông Dương vào một hệ thống nhà nước kiểu Pháp, trung tính hóa để vô hiệu hóa các bộ máy quyền lực bản địa cũ của người Việt, người Lào, người Khmer. Trong khoảng 1897-1902, P. Doumer thành lập hàng loạt

1. Piere Brocheux et Daniel Hémery, *Indochine: La colonisation ambiguë* (1858-1954), Éditions La Découverte, Paris, 1994, tr.83.

Lịch sử văn học Việt Nam

cơ quan hành chính, nghiệp vụ toàn Đông Dương, vươn dài sự quản lý dân sự tới cả các vùng xa xôi, vùng các tộc người thiểu số trước kia vốn là *thần thuộc lòng lều (ki mi)* của các chúa Nguyễn.

Sau một thời gian xâm lược vũ trang và thể nghiệm mô hình cai trị cuối thế kỷ XIX, bước sang thế kỷ XX thực dân Pháp vẫn chưa dừng lại ở một mô hình cụ thể. Đối với Nam Kỳ, việc tổ chức quản lý và cai trị trực tiếp ("*trực trị*") tuy được áp dụng sớm, nhưng cũng vì thế hàng loạt những thiết chế dù được dân chủ hóa chút ít và Âu hóa bất đắc dĩ cũng trở nên "bất tiện" cho tính tùy tiện thực dân. Việc phân chia Việt Nam thành ba kỳ theo ba tính chất phân biệt nhau trên thực tế trở nên không cần thiết do quyền lực thực của triều đình nhà Nguyễn đã bị thu hẹp đến mức tối đa. Chính quyền thực dân không chỉ dành lại cho "Nam triều" cực kỳ ít quyền lực mà trong phạm vi những lĩnh vực ít ỏi được thừa lại ấy họ cũng tiếp tục đưa vào những sự ước thúc mới.

Nhưng chính người Pháp cũng không thể hình dung tình hình theo chiều hướng hoàn toàn lạc quan đối với một dân tộc tuy đã bị đánh bại nhưng không cam chịu. Sau các cuộc vận động Duy tân, Đông du, việc mở các trường nghĩa thực bắt đầu từ Đông Kinh nghĩa thực, lại tiếp đến sự bùng phát của các đợt chống thuế, xin xâu... Ở Trung Kỳ, một mặt, thực dân và chính quyền Nam triều thẳng tay đàn áp, mặt khác, tìm cách điều chỉnh phương thức cai trị. Từ sau năm 1911 cho đến khoảng 1930, với sự hiện diện của hàng loạt các quan chức cao cấp nhất (Toàn quyền) thường là những nhân vật thực dân bảo thủ - học giả (chẳng hạn Pierre Pasquier, René Robin, Louis Marty, Jean Przysylski, Blanchard de la Brosse), có thể coi chính quyền thực dân Pháp ở Việt Nam là tương đối ổn định, và "chính sách hợp tác" (*politique d'association*) mà viên toàn quyền Lanessan khởi định thu được ít nhiều hiệu quả thực tế.

Trong khoảng trên dưới ba chục năm đầu thế kỷ XX thực dân Pháp đã đạt được mục tiêu xâm lược: chúng tổ chức được hai đợt khai thác thuộc địa quy mô lớn. Từ sau 1930 trở đi khi các lực lượng chính trị -

cách mạng theo kiểu mới của người bản xứ đã từng bước trưởng thành và hoạt động của họ nhanh chóng đe dọa sự tồn tại của chính quyền thực dân, cộng thêm sự biến đổi to lớn trên bình diện quốc tế (việc ra đời hàng loạt các chính đảng Cộng sản ở các nước phương Đông, Cách mạng Tháng Mười Nga thành công và sự xuất hiện của loại nhà nước kiểu mới kích thích và hỗ trợ phong trào cách mạng ở thuộc địa, chiến tranh thế giới và sự tan rã bước đầu của hệ thống thuộc địa...) buộc thực dân Pháp sẽ phải liên tục đối phó, sẽ không còn cảnh “thái bình” như giai đoạn này.

II. SỰ BIẾN ĐỔI CỦA XÃ HỘI VIỆT NAM TRONG KHOẢNG BA MƯƠI NĂM ĐẦU THẾ KỶ XX

1. Những đổi thay trên bình diện kinh tế

Có thể nhìn nhận một cách khái quát rằng từ cuối thế kỷ XIX đến những năm ba mươi của thế kỷ XX diện mạo nền kinh tế Việt Nam đã có những đột biến lớn lao và sâu sắc vào bậc nhất so với toàn bộ lịch sử tồn tại của nó, dù rằng những đột biến đó không chỉ có ý nghĩa một chiều là tích cực hoặc tiến bộ. Chủ nghĩa thực dân, như đã rõ, không phải là sản phẩm của những quá trình phát triển nội sinh trong lòng xã hội, vì vậy, khi xét đoán về vai trò thực sự của nó cần thiết phải xem xét lại những gì đã diễn ra trong nền kinh tế truyền thống, những ưu nhược điểm và những nét đặc thù của nó, mới có thể có một cái nhìn khách quan trước những biến đổi khi xã hội Việt Nam bị thuộc địa hóa.

Nền kinh tế truyền thống của Việt Nam chủ yếu được hình dung qua nền kinh tế của cư dân người Việt, và cái nổi sinh tồn của nó là trên lưu vực các con sông ở Bắc và Trung Bộ Việt Nam ngày nay, trước hết là lưu vực châu thổ sông Hồng.

Từ thời thượng cổ, các nền văn minh để tồn tại và phát triển bền vững đều phải dựa vào một trong những tiền đề tiên quyết là các nguồn nước lớn và cố định. Các dòng sông lớn trên thế giới dọn chỗ cho các nền văn minh sau khi thành tạo xong các vùng bình nguyên. Các dòng sông mẹ, các bình nguyên lớn tạo nên những điều kiện chủ yếu cho phép tạo

Lịch sử văn học Việt Nam

lập một đời sống nông nghiệp định cư quy mô lớn. Đối với vận mệnh dân tộc Việt Nam thì vai trò của sông Hồng lớn hơn vai trò của sông Mê Kông. Tuy nhiên, cần nhận rõ rằng ở buổi đầu của nền văn minh Việt, cả hai con sông này - căn cứ vào diện tích bình nguyên đã thành tạo - đều không được tính vào diện những con sông khởi tạo các nền văn minh cổ đại của thế giới.

Vốn không phải là cư dân đại bình nguyên hay đại thảo nguyên mà là cư dân từ các thung lũng⁽¹⁾, người Việt cổ ở vào một môi trường địa lý tự nhiên ban đầu không mấy thuận lợi. Trong quá trình tiến về đồng bằng, tiến dần tới biển họ phải tranh với tự nhiên từng đám đất, từng thửa ruộng, từng mỏm cù lao... Ở đây dường như không có chỗ cho một tình huống vốn là đương nhiên ở những xứ sở khác: những khu vực lớn trên bề mặt địa cầu vốn từ đầu chẳng là của ai cả.

Càng xuôi theo triển sông hướng tới một vùng bình nguyên tương lai, các đơn vị cộng đồng thân tộc nhỏ ban đầu càng xích lại gần nhau và tạo ra những cố kết cộng đồng có quy mô ngày càng lớn hơn. Dầu vậy, cộng đồng cư dân Việt cổ là một cộng đồng bộc lộ tính hướng nội mạnh mẽ. Tuy phải đời này qua đời khác sống chung với sông nước, nhưng họ lại không tin cậy nhiều vào những hạnh phúc mà sông nước mang lại. Cho tới tận thời cận đại, không một nghề nào thuộc phạm vi sông nước hay rộng hơn, thuộc biển, ở họ có sự phát triển thành một nghề làm ăn lớn, mang tính chủ đạo. Mang tâm thế “*xa rừng nhạ biển*”, cư trú theo đơn vị huyết tộc và kiên trì tâm lý trọng nông trong điều kiện địa bàn cư trú chật hẹp đã khiến cho nền kinh tế suốt cả một thời gian dài mang tính tiểu nông cực rõ nét.

Các nhà sử học Việt Nam lẫn các nhà Việt Nam học nước ngoài dễ dàng đồng ý với nhau rằng trên những nét tổng thể, tất cả các thiết chế xã hội tồn tại ở Việt Nam trước thời thực dân đều được tạo dựng trên cơ

1. Xem thêm Hà Văn Tấn, *Văn hóa Phùng Nguyên - nhận thức mới và vấn đề*, in trong *Theo dấu các văn hóa cổ*, NXB Khoa học xã hội, H., 1998, đặc biệt các trang 515-520.

sở “nền kinh tế mang tính cách gần như thuần túy nông nghiệp”⁽¹⁾, cho dù có ngoại lệ xứ Đàng Trong vào hai thế kỷ XVII - XVIII. Nhiều nhà nghiên cứu cũng đồng tình ghi nhận một thực tế là vai trò của đại gia đình trong xã hội Việt Nam truyền thống là cực kỳ quan trọng. Tất cả các triều đại vua chúa Việt Nam, chỉ tính từ thời điểm khôi phục được chủ quyền dân tộc về sau (938) đều hình dung việc kiến thiết một quốc gia “*dĩ nông vi bản*”.

Nhưng điều đó lại không có nghĩa là loại chế độ xã hội mà họ xây dựng và duy trì qua hàng ngàn năm ấy đương nhiên là chế độ phong kiến.

Bàn sâu hơn về lý luận hình thái kinh tế - xã hội và việc vận dụng nó vào nghiên cứu các lĩnh vực thuộc các khoa học lịch sử ở Việt Nam sẽ còn bắt gặp nhiều vấn đề phức tạp, thậm chí nan giải khác. Mô hình tối thiểu hóa, đơn tuyến hóa của logic và trình tự của các hình thái kinh tế - xã hội được một số người nhân danh quyền thừa kế tinh thần chính đáng và hợp pháp đối với các di sản của các nhà sáng lập học thuyết mác-xít một khi áp khuôn một cách phổ quát vào lịch sử thế giới hay vận dụng cho các quá trình vận động xã hội - lịch sử cụ thể ở các cộng đồng có quy mô và thời điểm tồn tại khác nhau ngày càng tỏ ra thiếu độ xác thực, độ tin cậy. Khi từ lâu nền học thuật quốc tế nói chung, giới nghiên cứu mác-xít nói riêng đã nêu lên và thảo luận khá sôi nổi và chi tiết về số lượng, tiến trình của các phương thức sản xuất, và từ đó, các hình thái kinh tế - xã hội từng xuất hiện trong lịch sử hiện thực, về *các khả năng mô hình hóa khác* để nhận thức ra trật tự thực tế và phạm vi tác động của các hình thái kinh tế - xã hội ấy trong lịch sử thế giới cũng như ở từng khu vực cụ thể của lịch sử thế giới, đặc biệt là vấn đề về sự tồn tại, tính chất, đặc điểm, quy mô của “*phương thức sản xuất châu Á*” đã khiến cho nhiều “chân lý mang tính tiên nghiệm” từng lưu hành một cách phổ biến trong nền học thuật ở các nước thuộc hệ thống và/ hoặc theo lập trường

1. Li Tana, *Xứ Đàng Trong - Lịch sử kinh tế - xã hội Việt Nam thế kỷ XVII và XVIII*, NXB Trẻ, TP. Hồ Chí Minh, 1999, tr.125.

Lịch sử văn học Việt Nam

xã hội chủ nghĩa, tự nhận mình là đại diện cho tư tưởng chính thống trở nên không đương nhiên nữa, thì việc khẳng định một chiều về bản chất và thuộc tính của các hình thái kinh tế - xã hội từng tồn tại trong lịch sử Việt Nam trở nên “có vấn đề”, mà những điều ngỡ rằng vốn “nhất thành bất biến” trong một quán tính nhận thức truyền thống lại trở nên ít đáng tin cậy hơn bao giờ hết.

Bộ khung khái niệm để nắm bắt và trình bày lịch sử quốc gia - dân tộc của các sử gia tự xếp mình hay được xếp vào hàng ngũ mác-xít ở Việt Nam từ bảy, tám mươi năm qua dĩ nhiên là bộ khung và trật tự tuyến tính của các khái niệm: chế độ cộng sản nguyên thủy (được ngầm định là thực thể hiện hữu phổ biến ở mọi quốc gia - mọi dân tộc, mọi cộng đồng với tư cách là hình thái kinh tế - xã hội xuất phát điểm, mặc dù điều kỳ lạ là chưa ai chứng minh một cách chặt chẽ, khoa học tín điều này), chế độ chiếm hữu nô lệ, chế độ phong kiến, chế độ tư bản chủ nghĩa rồi cuối cùng là chế độ cộng sản chủ nghĩa, mà mức độ thấp của nó là chế độ xã hội chủ nghĩa. Sau một thời gian tiến hành thảo luận, vào cuối những năm năm mươi/ đầu những năm sáu mươi các nhà sử học Việt Nam hầu như đồng thuận với kết luận: với tư cách là một hình thái kinh tế - xã hội thực thụ, chế độ chiếm hữu nô lệ không tồn tại trong lịch sử Việt Nam. Cũng vào khoảng thời gian tương ứng, trong các văn kiện lý luận, các tài liệu tuyên truyền cho tới các bộ sách mang tính giáo khoa đồng thanh khẳng định đặc điểm lớn nhất của xã hội Việt Nam thời đại ngày nay là sự quá độ từ chế độ thực dân nửa phong kiến tiến thẳng lên chủ nghĩa xã hội không thông qua giai đoạn phát triển tư bản chủ nghĩa. Nội dung nhận thức và tuyên truyền cực kỳ quan trọng này cho đến nay về nguyên tắc vẫn không được đề nghị thay đổi hay điều chỉnh. Tuy nhiên, với một lịch sử lâu dài của quốc gia - dân tộc mà trong năm hình thái kinh tế - xã hội được chấp nhận trên lý thuyết, thì có hai hình thái kinh tế - xã hội “vắng mặt”, hình thái đầu tiên còn là ẩn số đối với nhận thức duy lý, một hình thái (cuối cùng) chưa xuất hiện, còn lại duy nhất có một hình thái xã hội phong kiến được khẳng định là tồn tại trong ngót một thiên niên

kỷ, thì lịch sử Việt Nam xét theo trục quy chiếu về lý luận hình thái kinh tế - xã hội không sao có thể coi là đã rõ ràng!

Gia dĩ, từng xuất hiện trong yêu cầu nhận thức về lịch sử Việt Nam những nan đề chưa thể có câu trả lời thỏa đáng khác, và tình trạng đó đã kéo dài, thật lâu thật dài. Về nguyên tắc, nhà nước là bằng chứng “đầy đủ” của một xã hội đã phát triển đến trình độ phân hóa giai cấp thành đối kháng, nhưng nhà nước của các “vua Hùng” lại chưa (không?) thể xác định là loại nhà nước thuộc hình thái kinh tế - xã hội “có giai cấp” nào. *Không một ai trong các sử gia đã mô tả và chứng minh một cách đủ tin cậy về cấu trúc xã hội của cái mô hình nhà nước đó.* Giai đoạn lịch sử tiếp theo, giai đoạn “nghìn năm Bắc thuộc” cũng không được các sử gia thông báo về bất cứ điều gì cụ thể liên quan tới các diễn trình xã hội ở Việt Nam, bản thân cụm từ “nghìn năm Bắc thuộc” thuần túy là một cụm từ mô tả thực trạng chính trị, hoàn toàn không phải là khái niệm khoa học của khoa học lịch sử, không có giá trị thông báo về tính chất xã hội của lịch sử Việt Nam giai đoạn được đề cập. Có điều lạ, khoảng thời gian một nghìn năm Bắc thuộc mà người Việt lâm vào tương ứng với giai đoạn từ trước tới nay vốn được các sử gia mác-xít Trung Quốc coi là giai đoạn cổ điển của chế độ xã hội phong kiến ở Trung Quốc (từ Tần - Hán đến hết triều đại nhà Đường), nhưng xã hội Việt Nam trong khoảng thời gian đó lại không được khẳng định là xã hội phong kiến(?). Không còn có thể coi là xã hội thuộc chế độ cộng sản nguyên thủy, không có tính chất của xã hội chiếm hữu nô lệ, lại cũng chưa được xếp vào thang trật tự xã hội phong kiến, cái xứ sở một nghìn năm “lừng lơ con cá vàng” về thuộc tính xã hội, quả cũng là hiện tượng hiếm hoi trong lịch sử nhân loại!

Giới sử học đã xác định một cách chắc chắn (thành tín niệm phổ thông) thời kỳ bắt đầu từ năm 938 lúc Ngô Quyền sau việc đánh bại nhà Nam Hán phục hồi được nền độc lập cho quốc gia - dân tộc cho tới lúc thực dân Pháp áp đặt ách bảo hộ lên toàn Đông Dương trong đó trước hết và chủ yếu là đối với Việt Nam (1884) là thuộc thời đại phong kiến. Theo chúng tôi, thì cả kết cấu xã hội, cả mô hình thiết chế chính trị, cả phương thức vận động của các quá trình xã hội ở Việt Nam

thời gian đang được đề cập là tương thích với thực tế mà C. Mác đã định danh là “*chế độ chuyên chế phương Đông*” thuộc “*phương thức sản xuất châu Á*”, mà không phải, không đơn giản chỉ là một biến thể của chế độ phong kiến. Cũng nên nhấn mạnh lại một sự thật là hầu hết các sử gia nghiên cứu về lịch sử Việt Nam cho đến nay rất ít đề cập, cơ hồ có ý lảng tránh luận điểm và những phác thảo lý thuyết của Mác về sự tồn tại của phương thức sản xuất này, nên không từng bổ sung được gì đáng kể trên bình diện lý luận cơ bản về nó. Nhưng sự lảng tránh không bao giờ là phương thức khoa học để giải quyết một vấn đề, vậy nên một khi triển khai nghiên cứu theo lối thực chứng, cụ thể từng bình diện, từng lĩnh vực của cái xã hội ấy (bị hay được coi là nằm trong quỹ đạo tác động của cái hình thái kinh tế - xã hội hầy còn là “bí ẩn” kia), thì lập tức va chạm với những “câu hỏi lớn không lời đáp”. Chẳng hạn, nhiều sử gia hàng đầu về lịch sử Việt Nam đã triển khai nghiên cứu chi tiết, cụ thể về chế độ ruộng đất ở Việt Nam trong từng thời gian lịch sử cụ thể dưới chính thể được định tính là thuộc chế độ phong kiến, và hầu như tất cả họ đều không thể làm minh bạch hóa được tại sao trong suốt hàng ngàn năm ấy vẫn tồn tại dai dẳng *những chính sách lớn của nhà nước bảo vệ công điền công thổ*, vẫn không thể xuất hiện địa chủ quy mô lớn, quan lại của chính quyền trung ương thường xuyên chống lại sự chấp chiếm ruộng công và bản thân họ phân đông (kể cả các quan thăng tiến lên hàng đại thần) lại không phải là địa chủ, ngược lại có thái độ phản ứng và khinh miệt không giấu giếm đối với những người giàu có - bị họ coi là giàu *vượt phận*, vì thế chỉ là “*trọc phú*” - những người về nguyên tắc là thành viên của chính giai cấp thống trị... Các sử gia cũng không cho ta biết vì sao mà chính quyền nhà nước trung ương lại thường quá dễ dàng và đơn giản, nhiều lúc chỉ bằng một văn bản hành chính thông thường, “tức đoạt”, “sung công” trọn những vùng đất, di dời toàn bộ cư dân ở đó tới những vùng đất nào đó khác do triều đình thu xếp, mà không buồn quan tâm tới sự đồng ý hay không của chính cộng đồng cư dân ấy, cũng không từng có một sự thỏa thuận trao đổi “theo giá thỏa thuận giữa hai phía” nào giữa chính quyền và người dân diễn ra. Tính chất thực của những thứ được gọi là “tư điền”

hay “công điền”, tầm quan trọng về luật pháp đến đâu của những tài liệu địa bạ dưới chính thể quân chủ chuyên chế, cho đến quyền lực thực của hàng loạt những cá nhân và đẳng cấp vốn được hình dung là thuộc giai cấp thống trị... đều cần được minh định lại.

Khái niệm “*phong kiến*” trong khu vực các nước sử dụng chung ngôn ngữ Hán trước khi có sự tiếp xúc với châu Âu thời cận - hiện đại là một khái niệm có nội dung lịch sử - cụ thể, chỉ loại hình và thiết chế nhà nước được đặt định từ đầu thời Tây Chu, là lối diễn đạt rút gọn của cụm từ “*phong hầu kiến quốc*” hoặc “*phong hầu kiến ấp*”. Khi sử dụng cụm từ này (ở tất cả các quốc gia từng là *đồng văn* trên nền Hán tự) để phiên dịch khái niệm *féodalisme*, hẳn thoạt đầu chưa dịch giả nào nhận thấy sự khác biệt về bản chất giữa loại hoạt động “*phong hầu kiến quốc*” từng làm nên mô hình chế độ xã hội ở thời Tây Chu ấy với các quá trình lịch sử dẫn đến sự ra đời của các *féod* (*lãnh địa*, với quyền tư hữu tuyệt đối của *lãnh chúa* đối với đất đai mà họ có) ở Tây Âu, với nguồn gốc và bản chất lịch sử của loại thực thể *féod* này. Điều thật lạ lùng là sự tồn tại của một mâu thuẫn logic trong sử luận của giới sử học Đông Á đã kéo dài từ thuở đặt định nên khung khổ khái niệm cho đến tận ngày nay: sau một thời gian dài thảo luận về thời điểm ra đời của chế độ phong kiến ở Trung Quốc, hầu hết các ý kiến có trọng lượng nhất giữa các nhà chuyên môn về lịch sử Trung Quốc đã tiến tới sự đồng thuận rằng thời điểm đó là thời Tần - Hán, có niên đại lịch sử tuyệt đối muộn hơn thời Tây Chu gần một thiên niên kỷ! Nhưng thiết chế của chính nhà Chu lại chính là “*phong hầu kiến quốc*” và các nhà tư tưởng Chu sơ (trước hết là Chu Công Đán) mới là tác giả đã đặt định nên từ ngữ - khái niệm này? Có lẽ khó tìm đâu trong thư tịch khoa học ví dụ điển hình hơn minh họa cho cái điều mà dân gian vẫn nhắc nhở cảnh báo trong thực tế ứng xử logic: “Nói vậy mà không phải vậy”. Nên hiểu khái niệm “*phong kiến*” thế nào, với nội dung cụ thể - lịch sử nào đây?

Mô hình xã hội ở Việt Nam kể từ thời điểm người Pháp áp đặt được chính quyền của họ chống lên trên bộ máy quyền lực bản xứ từ lâu đã được gọi tên là chế độ *thực dân nửa phong kiến*. Song như đã biết, chủ

Lịch sử văn học Việt Nam

nghĩa thực dân là “bộ phận hải ngoại của chủ nghĩa tư bản thời đế quốc chủ nghĩa”, mà không phải là một hình thái kinh tế - xã hội, và cho đến nay, những công trình lý luận chính trị - xã hội quan trọng hàng đầu trên thế giới vì rất nhiều những lý do đã không đặt trọng tâm nghiên cứu vào hiện tượng lịch sử to lớn, phức tạp và đặc biệt nhạy cảm này. *Vẫn như trong suốt thế kỷ XX, cho đến nay chủ nghĩa thực dân vẫn chỉ được lý giải cắt xén, tiện thể, nghiêng về phía đạo đức và chính trị mà chưa được nghiên cứu toàn diện và triệt để về mặt là mô hình lý thuyết lẫn những quá trình thực tế.*

Chẳng cần những nỗ lực nào đặc biệt vẫn đã có thể nhận thấy, rằng trong cái xã hội “cổ truyền” ấy, vua chuyên chế là “địa chủ” lớn nhất, khác hẳn các địa chủ khác về chất. Sự bóc lột của chế độ chuyên chế là sự bóc lột siêu kinh tế: nó không gắn bó với việc tổ chức sản xuất và tái sản xuất xã hội. Trong tất cả các cơ quan chức năng của nó, không có lấy một bộ phận nào phụ trách kinh tế (Lễ, Lại, Binh, Hình, Công, Hộ), hiểu theo nghĩa quản lý và điều hành những hoạt động kinh tế một cách toàn diện.

Trong toàn bộ lịch sử phát triển của nền kinh tế - xã hội Việt Nam, có thể nhìn ra những yếu tố của chế độ chiếm hữu nô lệ, những yếu tố - đậm nét hơn rất nhiều - của chế độ phong kiến, và cả những yếu tố của xã hội tư sản, nhưng vẫn không mất đi những yếu tố của nền kinh tế tự nhiên cộng sản nguyên thủy. Bấy nhiêu lớp kinh tế đan quyện vào nhau, dung dưỡng nhau tồn tại, trong đó yếu tố kinh tế nông nghiệp (tiểu nông) đóng vai trò chủ đạo, thống trị. Cho đến lúc chủ nghĩa thực dân vào Việt Nam, yếu tố phong kiến vẫn *đang phát triển*, khát vọng tư hữu phong kiến vẫn bị kìm hãm, bất gặp pháp quyền tư hữu tư sản, nảy nở sâu rộng trong lòng chủ nghĩa thực dân.

Sự bóc lột kinh tế của thực dân Pháp đối với Việt Nam trước hết được tiến hành theo những phương thức mà giai cấp bóc lột ở Việt Nam từng tiến hành trong truyền thống, nhưng với một cường độ ráo riết và tính chất khốc liệt hơn nhiều. Đập vào mắt và ám ảnh cân não người dân quê Việt Nam liên tục nhất trước hết là nạn thuế mà trong đó đa phần lại là các thứ thuế *siêu kinh tế*. Hầu như trong sáng

tác của các tác giả quan trọng nhất của Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX đến 1945 đều vọng lên những thanh âm nhức nhối liên quan đến thuế khóa. Do có trình độ tổ chức quản lý xã hội cao hơn nhiều so với chủ thể cai trị trước kia, thực dân Pháp có được một thiết chế xã hội vận hành rất chặt chẽ, “khoa học”, dựa trên một bộ máy quân sự, cảnh sát, tòa án và nhà tù tối tân và hoàn hảo. Có thể hiểu được mối quan tâm “ưu tiên” của chính quyền thực dân đối với Đông Dương thông qua dự án chương trình hoạt động mà toàn quyền P. Doumer gửi cho Bộ trưởng Bộ Thuộc địa Pháp ngay từ khi vừa chân ướt chân ráo tới Đông Dương.

1. Tổ chức một chính phủ chung cho toàn Đông Dương và tổ chức bộ máy cai trị hành chính riêng cho từng “xứ” thuộc Liên bang.

2. Sửa đổi lại chế độ tài chính, thiết lập một hệ thống thuế khóa mới sao cho phù hợp với yêu cầu của ngân sách, nhưng phải dựa trên cơ sở xã hội cụ thể, và phải chú ý khai thác những phong tục, tập quán của dân Đông Dương.

3. Chú ý xây dựng thiết bị lớn cho Đông Dương, như xây dựng hệ thống đường sắt, đường bộ, sông đào, bến cảng... rất cần thiết cho công cuộc khai thác.

4. Đẩy mạnh nền sản xuất và thương mại bằng việc phát triển công việc thực dân của người Pháp và lao động của người bản xứ.

5. Bảo đảm phòng thủ Đông Dương bằng việc thiết lập những căn cứ hải quân và phải tổ chức quân đội và hạm đội cho thật vững mạnh.

6. Hoàn thành công cuộc bình định xứ Bắc Kỳ, bảo đảm an ninh vùng biên giới Bắc Kỳ.

7. Khuếch trương ảnh hưởng của nước Pháp, mở rộng quyền lợi của nước Pháp ở vùng Viễn Đông, nhất là các nước lân cận⁽¹⁾.

1. P. Doumer, *L'Indochine française (Souvenirs)*, Vuibert et Nony, Paris, 1905, tr.312. Chuyển dẫn theo Trương Hữu Quýnh, Đinh Xuân Lâm, Lê Mậu Hãn, *Đại cương lịch sử Việt Nam*, toàn tập, NXB Giáo dục, H., 2002, tr.564-565.

Lịch sử văn học Việt Nam

Rõ ràng, mối quan tâm kinh tế hàng đầu của chính quyền thực dân ở đây trước hết là làm sao thu được nhiều thuế nhất, thứ đến là tổ chức các điều kiện để khai thác thuộc địa tốt nhất (điều 2, 3, 4). Cùng trong mục đích đó mà lần đầu tiên trong lịch sử tư tưởng kinh tế ở Việt Nam, quyền tư hữu cá nhân về ruộng đất được chính thức tuyên bố qua một nghị định của Toàn quyền Đông Dương ngày 28-9-1897, áp dụng trên toàn lãnh thổ. Giáo sư Đinh Xuân Lâm chỉ rõ: “Điều khoản pháp lý trên đã mở rộng đường cho tư bản thực dân Pháp chiếm hàng loạt ruộng đất của nhân dân Việt Nam. Đó là khung cảnh cần thiết và đầy đủ để tư bản thực dân Pháp yên tâm bỏ vốn đầu tư”⁽¹⁾.

Qua hai cuộc tổ chức khai thác thuộc địa (lần thứ nhất 1897-1914, lần thứ hai 1919-1929), có thể thấy ngoài khu vực nông nghiệp đậm tính chất truyền thống (kể cả việc khai thác đồn điền), tư bản thực dân tập trung mọi cố gắng vào việc khai mỏ, khai thác khoáng sản nói chung và giao thông vận tải.

Những đổi thay về kinh tế sau ba mươi năm và thông qua hai cuộc khai thác thuộc địa đó của thực dân Pháp đương nhiên không hướng tới mục tiêu phục vụ cho cư dân và xã hội Việt Nam, mà ngược lại chỉ đơn giản là sự tước đoạt, cướp bóc thực dụng. Tuy vậy, với tất cả những mặt trái của nó, thứ tội ác lịch sử có tên là chủ nghĩa thực dân này cũng thực hiện được, ngoài ý muốn chủ quan của nó, những bước tiến, trên một số phương diện là to lớn, thúc đẩy trước hết là nền kinh tế, rồi tiếp theo là cả xã hội Việt Nam, về hướng hiện đại hóa, gia nhập vào “dòng chung”.

2. Các tầng lớp và giai cấp xã hội Việt Nam đầu thế kỷ XX

Ngôi vua của vương triều Nguyễn về nguyên tắc tồn tại cho đến tận tháng Tám năm 1945, nhưng trong thực tế từ năm 1885 đến năm 1945, tức 60 năm cuối cùng, ngôi vị này đã có những biến động nghiêm trọng. Dù sao, không thể nói rằng những thăng trầm quanh vương vị lại không ảnh hưởng sâu sắc đến đời sống xã hội nói chung.

1. Sdd, tr.580.

Trong thực tiễn chính trị của triều Nguyễn thì kể từ sau khi Tự Đức mất (1883), ngôi vua đã trở nên “trôi nổi”, không những thế, còn chứa chất đầy tính cạm bẫy, bất trắc và nguy hiểm. Việc triều đình phân hóa về chính kiến, đặc biệt trong phương thức ứng xử với thực dân Pháp, đã khiến các phái đều phải cố giành lấy người làm vua đứng về phía mình. Sau hàng loạt cái chết của các vua Dục Đức, Hiệp Hòa, Kiến Phúc chỉ trong vòng sáu tháng, phái chủ chiến đưa Hàm Nghi xuất bôn, phát chiếu Cần vương kêu gọi sĩ dân cả nước chống Pháp. Khi Hàm Nghi và phái chủ chiến rời Huế một thời gian, thực dân Pháp lập Đồng Khánh lên thay nhưng rồi cái ông vua đầu tiên thừa nhận nền bảo hộ của Pháp, mang huy chương Bắc Đẩu bội tinh và lĩnh lương của tòa Khâm sứ Pháp ở Trung Kỳ này cũng chỉ tại vị được ba năm (1885-1888). Hai vua Nguyễn tiếp là Thành Thái (1889-1907) và Duy Tân (1907-1916) cần được ghi nhận một cách công bằng là những vị vua yêu nước, có tinh thần dân tộc và có nhân cách cá nhân đáng trọng. Đến hai ông vua cuối cùng của triều Nguyễn là Khải Định và Bảo Đại thì ngôi vua mới bộc lộ hết tất cả những mặt trái của nó và trở nên lạc hậu, xa lạ với định hướng phát triển mang tính gia tốc của quá trình hiện đại hóa đất nước và xã hội Việt Nam.

Nhưng dù tốt dù xấu thì ảnh hưởng của ông vua An Nam đối với “*sơn hà xã tắc*” và tới “*thần dân*” của mình kể từ sau Hiệp ước Bảo hộ đã bị thu hẹp lại một cách trầm trọng.

Từ thực tiễn chính trị là ách cai trị trực tiếp của thực dân Pháp, vai trò và vị trí bù nhìn, hay may mắn nhất thì cũng chỉ là thừa hành, lệ thuộc của bộ máy quyền lực Nam triều đối với thế lực “ông Tây”, đến việc được khai sáng bởi Tân thư, Tân văn, bởi những tri thức và hệ tư tưởng mới, cư dân Việt Nam, trước hết là bộ phận trí thức đã từng bước xa dần những ràng buộc của *thân phận thần dân*.

Ngôi vua, vì chỉ có một, và bị bao bọc bởi một màn sương mờ của tâm thế sùng bái đẳng chí tôn từ trong quá khứ, nên dù sao cũng không hiện hình rõ trước nhân dân tính chất “dở ông dở thằng” trong bối cảnh quá độ như đội ngũ quan lại của triều đình Nam triều.

Lịch sử văn học Việt Nam

Do có tình trạng tồn tại hai cơ cấu quyền lực song song là chính quyền thực dân và triều đình vua quan Việt Nam, trên thực tế, trừ ở Nam Kỳ, quan lại Việt Nam ở các cấp đều là “tôi thờ hai chủ”, phải vừa làm theo chiều chỉ dụ lệnh của triều đình, vừa phải chịu ước thúc và trong đa số trường hợp là tuân thủ ý chí của chính quyền thực dân đồng cấp. Đối với những viên quan nào còn sót lại ít nhiều liêm sỉ, lòng tự trọng hay tinh thần quốc gia, dân tộc thì một sự quản trị gần như hàng ngày của “quan Tây” đương nhiên là gây nên sự ám ức, thường xuyên tự cảm thấy nhục nhã. Không hiếm trường hợp quan lại Nam triều trong khoảng ba mươi năm đầu thế kỷ XX dù đã sớm gác lại bao thứ hoài bão, ước mơ truyền thống, tự nhủ chỉ nên và chỉ có thể “tát nước theo mưa”, “lay lắt theo thời”, vẫn khó tránh khỏi “móng lợn đen” hăm he thường trực, lại đành lòng lựa chọn những lối hành xử trở ngang ra ngoài hoạn lộ. Một số người nào đó khi thể chế bảo hộ an bài mà mình đã có tuổi, thì vin vào tuổi tác, khép áo treo mũ, về “vui thú điền viên”. Một số khác trẻ hơn, trưởng thành hoặc sinh ra sau năm 1862, nghĩa là thuộc thế hệ “*ngộ quốc biền*”, thì nỗ lực tìm đường, những mong “đền nợ nước”. Đại đa số các nhà khoa bảng nhận chức phạm sau năm 1897 đều đã ít nhiều làm quen với văn hóa phương Tây, tiếp xúc với Tân thư, Tân văn, có biết ít nhiều tiếng Pháp và bắt đầu có kinh nghiệm giao tiếp với người Pháp.

Nhìn chung bộ máy quan lại Nam triều về cơ cấu không khác trước là mấy, chỉ trừ bộ Binh mất hết ý nghĩa. Người ta bổ sung vào “lục bộ” truyền thống một số bộ và “cơ quan ngang bộ” mới, trong đó có bộ Học.

Các quan chức của Nam triều, về mặt thân phận không so sánh được với quan chức người Pháp đồng cấp đã đành, thậm chí trong nhiều trường hợp cũng không “ngang giá” với các quan chức hay công chức người Việt nhưng phục vụ trong bộ máy quyền lực của Pháp. Vì thế trong tâm lý của người dân thường, các quan “tham, thông, phán”, thậm chí thầy ký cũng “oách” chẳng kém gì cử nhân, tiến sĩ, tri phủ, tri huyện. Và thực tế là hai loại quan chức “bạc trung” này thường liên kết với nhau, dù rằng kẻ xuất thân cựu học mang mặc cảm lỗi thời nhưng cao đạo mà lớp tân học đặc thế cũng không tránh khỏi mặc cảm tầm gửi, tùy thời.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Từ sau năm 1919, với việc chấm dứt vĩnh viễn cơ chế tuyển dụng quan lại thông qua khoa cử Hán học, tầng lớp quan lại nhà nho thừa thốt dần. Tuy nhiên, ngay từ cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX cũng đã xuất hiện những khuôn mặt cựu học chuyển khá nhanh sang làm những công việc “đời mới”. Nhiều tên tuổi khoa bảng cũng đồng thời là những “tân thời thượng lưu nhân vật” hành nghề ký giả, học giả, thậm chí một vài người trở thành những nhà cách mạng.

Số phận lịch sử của tầng lớp quan lại chi phối một cách quyết định đến số phận lịch sử của đẳng cấp sĩ - đẳng cấp đứng đầu của trật tự “tứ dân” trong truyền thống.

Đẳng cấp sĩ ở Việt Nam trong truyền thống có thành phần đa số tuyệt đối là nhà nho. Từ cuối thời Trần, họ đã nắm giữ hầu hết các cương vị trong bộ máy quyền lực, và từ thế kỷ XV trở đi thì trên sân khấu hoạt động tinh thần Việt Nam, nhà nho là nhân vật độc diễn⁽¹⁾. Cho đến tận khi thực dân Pháp bắt tay tổ chức bộ máy cai trị ở các vùng bị chiếm đóng đầu tiên, chưa có ai từng tiên liệu về một tương lai ảm đạm dành cho nhà nho chỉ vài chục năm sau đó. Chính vì vậy mà những trí thức Nho học ra làm việc cho chính quyền Pháp đầu tiên - tiêu biểu nhất là Tôn Thọ Tường - đã hứng chịu “cả một núi” những lời phi báng, nguyên rủa của vô số những người “đồng đạo” cũ. Thế nhưng chỉ sau việc đầu quân của Tôn Thọ Tường mười năm, hiện tượng “*vứt bút lông đi, giắt bút chì*” đã không những không quá chóng tai gai mắt mà còn là “cánh cửa rộng mở” cho rất nhiều những người ôm mộng công danh trong truyền thống. Dù hậm hực đến đâu, Trần Tế Xương cũng phải thừa nhận một thực tế đầu thế kỷ XX:

*Nào có ra gì cái chữ Nho
Ông Nghè ông Cống cũng nằm co
Sao bằng đi học làm ông Phán
Tối rượu sâm banh, sáng sữa bò...*

1. Xem thêm Trần Ngọc Vương, *Loại hình học tác giả văn học - Nhà nho tài tử và văn học Việt Nam*, NXB Giáo dục, 1995.

Lịch sử văn học Việt Nam

Sau thất bại của phong trào Cần vương, tầng lớp sĩ phu thực sự nếm trải những cuộc khủng hoảng tồn tại ngay từ bên trong, và vận động dần đến tàn cực. Từ khi Pháp tiến hành xong công cuộc bình định, đẳng cấp nhà nho có một sự phân hóa mãnh liệt. Một bộ phận nhỏ trong họ nhảy bèn với chính trị, mẫn cảm với thảm trạng vong quốc, chuyển hướng sang hình thức hoạt động cách mạng, trở thành những nhà nho Duy tân, tiến dần từng bước tới việc đóng vai trò nhà chính trị hiện đại. Một bộ phận nhỏ khác “thức thời” kết hợp được vốn cật học với tân học nhưng định hướng cuộc đời vào chỗ thỏa mãn những mục tiêu và nhu cầu mang tính cá nhân chủ nghĩa. Bộ phận này, ngoài ý muốn chủ quan của chính họ, sẽ có nhiều đóng góp nhất vào lịch sử văn hóa của dân tộc trong quá trình hiện đại hóa. Nhưng đa số nhà nho, nhất là nhà nho cấp thấp, chìm ngập trong những giáo điều cổ lỗ, mê muội với thời cuộc. Họ lui về nông thôn, nhưng chính ở đó họ cũng mất dần quyền “tự nhiên” là làm người đỡ đầu cho nông dân, mất vị trí đứng đầu trong “tứ dân” nên bộc lộ khá dễ dàng tâm trạng chán chường, vô vọng. Dễ hiểu vì sao bộ phận trào phúng trong văn học thời kỳ này phong phú lên đáng kể.

Vốn là một đẳng cấp trung gian, trong quá khứ lịch sử lâu dài của các quốc gia Đông Á, nhà nho vừa cung cấp cho chế độ chuyên chế học thuyết ý thức hệ để tổ chức cai trị xã hội, vừa cung cấp bộ máy quan liêu cho chế độ đó. Một khi bộ phận “hiền nho” (tức tầng lớp quan lại) bị đe dọa mất khả năng tồn tại, nhà nho vẫn còn một khu vực hoạt động khá rộng lớn tuy không thật thỏa mãn khát vọng *dương danh hiển thân*, là các thứ nghề “lao động phi sản xuất”: *nho* (dạy học), *y* (làm thuốc), *lý* (thầy phong thủy), *số* (thầy tướng). Nhưng *lý*, *số* thì ngay trong xã hội truyền thống cũng vốn ít người tin và có nhu cầu, huống hồ ngày nay người ta đang buổi say mê với tri thức hiện đại hóa từ các cuộc “thiên diên mưa Âu gió Mỹ”! Hai nghề “chân chính” của nhà nho là dạy học và làm thuốc còn hữu dụng thêm một thời gian nữa, rồi cũng sẽ bị các loại trường Pháp - Việt và các “pharmacies” đoạt mất “thị phần”. Điểm cố thủ quan trọng về mặt xã hội cuối cùng mà nhà nho trụ lại - và thật đáng ngạc

nhiên là không có “vật thay thế” tương đương cho đến tận ngày nay - là những nội dung đạo đức của học thuyết.

Xét trên tổng thể thì đẳng cấp nhà nho ở giai đoạn ba mươi năm đầu thế kỷ XX đang vận động đến tàn cực. Nhưng tầng lớp trí thức mới đến thay chỗ họ lại chưa được chuẩn bị để “lấp chỗ trống”, để tạo ra được sự đối trọng. Cho đến mãi sau này, tầng lớp trí thức mới cũng chưa tìm thấy tầm quan trọng tương đương, điều mà đẳng cấp sĩ từng thủ đắc trong quá khứ. Không diễn ra một sự thay thế xứng đáng, bị kịch mang tính khủng hoảng trong sự vận động lịch sử của đời sống tinh thần dân tộc đó sẽ để lại những hậu quả lâu dài cho việc kiến tạo những giá trị tinh thần nền tảng của xã hội mới.

Chế độ thực dân - chuyên chế⁽¹⁾ (chúng tôi *không sử dụng* vì nhận thấy không chính xác việc sử dụng khái niệm “chế độ thực dân nửa phong kiến”) không thủ tiêu các giai cấp kinh tế cơ bản trong quá khứ mà là tái cấu trúc hóa chúng trong lòng xã hội mới. Cái thiết chế xã hội mới ấy trong khi làm cho tối thiểu hóa hoàng tộc và tầng lớp quan lại cũ, có dụng ý loại trừ và về cơ bản là loại trừ được đẳng cấp nhà nho thì lại hà hơi tiếp sức để giai cấp địa chủ tăng trưởng nhanh chóng cả về lượng và về chất. “Được thực dân Pháp nâng đỡ, ưu thế kinh tế và chính trị của địa chủ Việt Nam tăng lên. Một số người kinh doanh công thương nghiệp xuất thân từ địa chủ vẫn cố giữ lấy một phần ruộng đất để phát canh thu tô. Một số không ít khác, để phòng công việc kinh doanh bấp bênh, cũng mua một ít ruộng đất cho phát canh thu tô. Như vậy, ngoài địa chủ Pháp, địa chủ Nhà thờ, địa chủ quan lại, địa chủ thường, còn có các địa chủ kiêm công thương. Địa chủ phong kiến Việt Nam phát triển hơn trước và trở thành chỗ dựa đắc lực cho thực dân Pháp trong công cuộc khai thác thuộc địa và duy trì trật tự xã hội có lợi cho chúng”⁽²⁾. Tình trạng và

1. Chúng tôi muốn sử dụng thuật ngữ *absolutism orientale* mà C. Mác đã định danh.

2. GS. Trương Hữu Quýnh, GS. Đinh Xuân Lâm, PGS. Lê Mậu Hãn (chủ biên), *Đại cương lịch sử Việt Nam - toàn tập*, NXB Giáo dục, H., 2002, tr.597.

Lịch sử văn học Việt Nam

vị thế của giai cấp địa chủ như vậy, đặc biệt ở Nam Kỳ, kéo dài cho tới tận Cách mạng Tháng Tám năm 1945. Trong khuôn khổ chế độ chuyên chế truyền thống, khi không tồn tại quyền tư hữu nói chung, quyền tư hữu về ruộng đất nói riêng với tư cách là nguyên lý pháp định tối hậu, mà hình thức sở hữu đồng loạt phổ biến là quyền vương hữu, thứ sở hữu chống lên trên và thôn tính vào trong bản thân nó cả dạng thức sở hữu công xã vốn tồn tại “một cách tự nhiên” từ xa xưa, thì địa chủ không tồn tại như một giai cấp độc lập và hoàn toàn thực thụ. Nếu căn cứ vào những tiêu chí để định nội hàm khái niệm thì “nông dân” *không phải là một giai cấp*, mà là một danh từ chỉ nghề nghiệp hoặc/ và chỉ nơi cư trú. Địa chủ, trước thời thực dân xâm lược, ngoài việc dĩ nhiên hiện diện trong hàng ngũ giai cấp thống trị (tuy nhiên không phải mọi thành viên hoặc đa số các thành viên thuộc giai cấp thống trị đều là địa chủ), còn hiện diện cả trong đẳng cấp “nông”. Đến thời điểm này, giai cấp địa chủ dường như mới trở nên là một “giai cấp kinh tế đầy đủ”: tính chất phong kiến được tăng cường rất nhiều dưới chính thể thực dân.

Người tiểu nông làng xã bước vào quỹ đạo của nền kinh tế thực dân phải chịu đựng những sự xáo trộn và đổi thay đáng kể, về một số phương diện là cực kỳ to lớn. Và cũng như mặt đối lập là giai cấp địa chủ, giai cấp tá điền (cũng tức là *lệ nông*) đến đây cũng mới thực sự được cấu thành hoàn chỉnh hơn nhiều so với trước kia.

Trong thiết chế truyền thống, người dân công xã chịu sự chi phối của hai pháp nhân sở hữu là công xã và quyền vương hữu của chế độ chuyên chế. Là người dân công xã, họ có những quyền lợi và bốn phận mà công xã ấn định cho mỗi/ các thành viên của mình. Do làng Việt còn bảo lưu đậm tính huyết tộc, nên các thành viên của nó cũng đồng thời thuộc về một dòng họ cụ thể nào đó của làng. Tuy chế độ chuyên chế trước kia cũng đã thực thi cơ chế *định đình* nhưng không phải chỉ những ai *thành đình* của triều đình thì mới là thành viên của công xã. Mặt khác, *định số* vốn chủ yếu được xác định là để thực hiện các bốn phận của cộng đồng làng xã với nhà nước cấp trên hơn là để xác định quyền lợi của các cá nhân thành đình cụ thể, nên bộ máy chức dịch ở làng xã vào mọi thời

điểm đều có xu hướng khai báo đỉnh số thấp hơn thực tế. Người dân công xã trước kia có thể nói đã “tồn tại một cách ước lệ” đối với nhà nước chuyên chế, thông qua một sự ủy thác quyền đại diện cho bộ máy chức dịch làng xã. Dĩ nhiên, một xu thế không cưỡng lại được là chức dịch trở thành cường hào, “dối trên lừa dưới” để thu lợi riêng. Đến một thời điểm nhất định, họ trở nên là một loại người có thực lực xã hội đáng kể và nguy hiểm, đe dọa lợi ích của cả người dân công xã lẫn chế độ chuyên chế. Lúc đó thì diễn ra tình trạng người dân làng xã phối hợp với chế độ chuyên chế chống lại cường hào, chống lại địa chủ, phú nông.

Việc vương triều Nguyễn không tìm ra được đáp án cho những khủng hoảng kinh tế - xã hội dẫn tới rất nhiều cuộc khởi nghĩa nông dân lớn nhỏ tiếp tục kéo dài cho tới trước lúc thực dân Pháp xâm lược vẫn chưa có nghĩa là người dân công xã lúc bấy giờ đã hoàn toàn không thể sống trong khuôn khổ làng xã được nữa. Sự có mặt của chủ nghĩa thực dân đối với nông thôn và người tiểu nông công xã mới thực sự là nỗi kinh hoàng xưa nay chưa từng có. Ngoài việc chiếm đoạt và tư hữu hóa (cho bè lũ thực dân, tất nhiên!) mọi khu vực ruộng đất vốn trong quá khứ là chưa rõ ràng về sở hữu, chính quyền thực dân còn cướp cả ruộng đất của dân bị chúng đuổi đi hay do chiến tranh mà phải ly tán, ruộng đất của các thân hào nghĩa sĩ Cần vương, thậm chí cả ruộng rẫy của đồng bào dân tộc. Tuy vậy, đồn điền do chúng lập nên vẫn không thay chỗ cho việc tổ chức lại bộ máy quản lý cai trị ở các làng xã và việc tìm cách bóc lột càng nhiều càng nhanh càng tốt đối với bộ phận cư dân ở đó. So với cách thức cai trị và quản lý truyền thống của nhà nước chuyên chế và chức dịch làng xã trước kia, thì việc tổ chức lại nông thôn của thực dân Pháp tỏ ra tinh vi, chính xác và đặc biệt hà khắc hơn nhiều. “Sự bình an” thơ mộng của làng xã bị xé toạc một cách không thương tiếc: người dân công xã buộc phải tự mình đối diện trực tiếp với “ông Tây”, với “quan trên”, với bộ máy do chính chính quyền thực dân lập ra và điều hành, không “*chín bỏ làm mười*”, không “*sân siu lọt sàng xuống nia*” như trước. Một trong những hệ quả trực tiếp của việc bản cùng hóa nông thôn như vậy là sự hình thành giai cấp công nhân, tập trung chủ yếu vào mấy lĩnh

vực mà công cuộc khai thác thuộc địa của Pháp đang ráo riết tăng cường: phu mỏ, phu đồn điền, phu làm đường, thợ trong một số ngành công nghiệp sinh lợi nhanh và lớn.

Kể từ thời điểm xác lập chế độ thực dân, sự phân hóa giai cấp ở nông thôn diễn ra nhanh chóng. Nếu làng xã trước kia về cơ bản là đơn vị đóng kín, các quan hệ giao dịch chủ yếu là quan hệ hướng nội, thì giờ đây, chủ nghĩa thực dân đã kiên quyết phá bỏ sự bưng bít ấy. Một yếu tố thuộc cơ sở hạ tầng của nền kinh tế có tác động hầu như tức thời, trực tiếp đối với các cộng đồng làng xã vốn khép kín và tự cấp, tự túc ấy là việc hình thành nên mạng lưới giao thông. Trong ý nghĩa tinh thần thì mạng lưới đó cũng có giá trị truyền thông, giao tiếp, khai mở ra xã hội thông tin. “Mặc dù đã phạm những tội ác lịch sử to lớn như thế nào đi nữa”, cái “công cụ không tự giác của lịch sử ấy” đã tạo ra một “quang cảnh tàn phá của thế giới cổ xưa” (C. Mác). Cần tính đến mặt tích cực của một tác động như vậy, bởi “những công xã nông thôn phong quang ấy, tuy thoát nhìn tưởng chừng như yên lành và tốt đẹp biết bao, nhưng thủy chung cũng vẫn là cơ sở bền vững của chế độ chuyên chế phương Đông; những công xã ấy đã hạn chế lý trí của con người trong khuôn khổ chật hẹp nhất, làm cho nó trở thành công cụ ngoan ngoãn của mê tín, trói buộc nó bằng những xiềng xích nô lệ của các quy tắc cổ truyền, làm cho nó mất hết sự vĩ đại, mất hết tính chủ động trong lịch sử. Chúng ta không được quên sự ích kỷ của những con người dã man, họ đã tập trung mọi lợi ích của mình trên một mảnh đất nhỏ bé đáng thương, thân nhiên nhìn những đế quốc lớn sụp đổ, nhìn những hành động tàn khốc chưa từng có xảy ra, nhìn nhân dân những thành phố lớn bị tiêu diệt; họ đã nhìn tất cả những cái đó một cách thân nhiên như nhìn những hiện tượng của tự nhiên và tự họ đã trở thành miếng mồi yếu đuối của bất cứ kẻ cường bạo nào khi kẻ ấy đoái nhìn đến họ”⁽¹⁾. Cho đến đầu những năm ba mươi của thế kỷ XX họ bị bóc lột nặng nề nhưng lại không có lối thoát. Một

1. C. Mác - *Sự thống trị người Anh ở Ấn Độ*, in trong C. Mác - F. Ăngghen, *Tuyển tập* (gồm hai tập), tập 2, NXB Sự thật, H., 1962, tr.555-556.

bộ phận trong số họ bị bắn cùng hóa, phải bỏ quê hương ra thành thị, hăm hở để tìm việc, song phần đông phải quay về vì không tìm được việc làm. Vào những năm khó khăn, nhất là trong thời kỳ khủng hoảng kinh tế, số nông dân ra đi càng nhiều và số phải quay về cũng nhiều. Đó là con đường bần cùng không lối thoát của nông dân Việt Nam dưới thời Pháp thuộc⁽¹⁾. Chính sự giả dối và tính dã man của nền văn minh tư sản đã bộc lộ nguyên hình khi nó không thể hiện ở chính quốc, “nơi nó có những hình thức sang trọng nguy trang bên ngoài”, mà thể hiện ra ở thuộc địa “nơi nó được bộc lộ một cách không che đậy” (C. Mác), đặc biệt là khi nó được bộc lộ ở nông thôn, khu vực vốn bị các thể chế chính trị coi là *sân sau* vĩnh viễn, dường như nằm ngoài mọi tiến trình lịch sử. Người dân làng xã dưới thời Pháp thuộc dễ dàng “giác ngộ”, hưởng ứng mau lẹ các lời kêu gọi chống đối, từ phong trào Cần vương cho tới các phong trào cách mạng hiện đại, trong tuyệt đại đa số trường hợp, là do họ đã hết đất sống, đã “không còn đường nào khác”. Sức níu giữ của các quan hệ gia tộc thân tộc, “tình làng nghĩa xóm” tới đây tỏ ra không đủ mạnh, không đủ đảm bảo cho họ tồn tại được chứ chưa nói đến nhu cầu chính đáng xa hơn nữa là hạnh phúc. Vẫn biết rằng rời làng, “*sảy nhà ra thất nghiệp*”, là phải đương đầu với bao nhiêu thử thách, bao nhiêu “cạm bẫy đời, cạm bẫy người”, nhưng nếu như họ đã cảm thấy “*thiếu quê hương giữa nhà của mẹ*” (lời thơ Việt Phương), thì thà “*cầm như tự ngày xanh chẳng đậu*” họ vẫn phải cất bước ra đi. Dù sao thì những anh Pha, chị Dậu... cũng đã thất nghiệp trước khi “sảy nhà” rồi!

Dù đau đớn và nhục nhã, vào đầu thế kỷ XX, xã hội Việt Nam cũng đã có những bước chuyển mình quan trọng theo áp lực của chủ nghĩa thực dân tiến về phía hiện đại hóa. Qua hai cuộc khai thác thuộc địa, diện mạo của xã hội lẫn về ngoài của xứ sở đã có những đổi thay sâu sắc. Các tuyến giao thông: đường bộ, đường thủy, đường sắt lần lượt được quy hoạch - chỉ trừ đường hàng không lúc đầu chủ yếu phục vụ cho giới

1. GS. Trương Hữu Quýnh, GS. Đinh Xuân Lâm, PGS. Lê Mậu Hãn (chủ biên), *Đại cương lịch sử Việt Nam*, sdd.

Lịch sử văn học Việt Nam

quân sự và cũng chưa phát triển. Các nhà máy, xí nghiệp, hầm mỏ liên tục xuất hiện, nhiều cụm công nghiệp đã hình thành. Các thị tứ, thị trấn, phủ lý, tỉnh lỵ thay đổi diện mạo, không còn sơ sài, “trọc phú” như cũ: ở đó đã có điện thắp sáng, từ tỉnh lỵ trở lên đã có quy hoạch tổng thể “*Nhà làm bát úp, đường bàn cờ/ Đèn điện sao sa, nước máy gội*” (thơ Tản Đà). Cư dân đô thị thực sự trở nên là một bộ phận cư dân quan trọng.

Làm nên đô thị trước hết phải kể đến các loại nhân vật đóng vai trò “cột sống kinh tế” tức hai giai cấp kinh tế cơ bản của phương thức sản xuất tư bản chủ nghĩa, là tư sản và công nhân.

Do nền kinh tế Việt Nam ở giai đoạn này là kinh tế thuộc địa, nghĩa là gắn bó mật thiết, phục vụ và lệ thuộc vào nền kinh tế chính quốc, nên vị trí “ông chủ” của nền kinh tế này thuộc về tư sản thực dân và tư sản mại bản. (Rất tiếc rằng những công trình nghiên cứu cơ bản trước hết trong lĩnh vực kinh tế học đối với đối tượng này vẫn còn quá ít. Diện mạo đích thực của các nhân vật thuộc tầng lớp này cho tới nay hầu như vẫn vắng bóng trong văn học). Bộ phận ngoại kiều sinh sống trên đất Việt có số lượng và vai trò quan trọng nhất là người Pháp, rồi đến Hoa kiều. Có thể phân chia riêng bộ phận cư dân gốc Pháp này thành các nhóm có vai trò và ảnh hưởng khác nhau: nhóm thực dân (gồm cả bộ máy quan lại - công chức dân sự lẫn quân đội), nhóm thường dân (chủ yếu là những người làm ăn, những thành viên trong gia đình của các quan lại công chức), nhóm giáo sĩ và nhóm rất ít các trí thức học giả hay nghệ sĩ. Tuy tất cả họ đều được chính quyền thực dân bảo trợ và đều xa gần gắn bó với lợi ích thực dân, nhưng khi hiện thực hóa chức phận, họ sẽ tạo nên những tác động và ảnh hưởng xã hội khác nhau, thậm chí là đối lập hay trái chiều nhau. Một số trong họ, dù hiếm hoi, sẽ trở nên và xứng đáng được coi là “danh nhân đất Việt” do đã có những đóng góp quan trọng, hữu ích cho cư dân Việt Nam, cho sự phát triển lành mạnh của xã hội Việt Nam. Một số bác sĩ hay học giả có tên tuổi là như vậy.

Do sự thiển cận kéo dài của các triều đại vua chúa Việt Nam qua các chính sách *bế quan tỏa cảng, trọng nông ức thương* mà cho đến

trước khi thực dân Pháp xâm lược, chưa có một doanh nhân hay một thương nhân người Việt nào thực sự góp mặt vào hàng các nhân vật lịch sử. Trải qua hai cuộc khai thác thuộc địa, dù muốn dù không, chính quyền thực dân vẫn buộc phải để cho các nhà tư sản Việt Nam xuất hiện. Dĩ nhiên là họ bị chính quyền thực dân giám sát chặt chẽ. Trước Chiến tranh thế giới thứ nhất, tư sản Việt Nam mới chỉ là một tầng lớp nhỏ bé, kinh doanh trong thương nghiệp là chủ yếu. Nhưng từ sau Chiến tranh, do nhu cầu tại chỗ tăng mạnh, mà tầng lớp này có được những cơ hội thuận lợi hơn, có mặt trong hầu hết các lĩnh vực của nền kinh tế. Bộ phận tư sản mại bản gắn bó chặt chẽ với nền kinh tế chính quốc và chính sách đầu tư của chính quyền thực dân ở Đông Dương. Tuy giàu và có thực lực, bộ phận này trên thực tế lại không có tương lai lịch sử, không gây được ảnh hưởng đáng kể. Bộ phận tư sản dân tộc sau Đại chiến thế giới lần thứ nhất có bước phát triển đột xuất cả về lượng lẫn về chất, đã xuất hiện nhiều tên tuổi mang tính đại diện cho khả năng làm kinh tế của người Việt Nam như Bạch Thái Bưởi, Nguyễn Sơn Hà, Lê Phát Vinh, Trương Văn Bền... Dần dần, giai cấp tư sản Việt Nam cũng có tạo ra được tiếng nói riêng nhất định trên vũ đài chính trị. Tuy nhiên, nhìn tổng thể, vì “cơ sở kinh tế của giai cấp tư sản Việt Nam hết sức nhỏ yếu nên thái độ chính trị của họ rất bạc nhược”⁽¹⁾. Nỗ lực chính trị quan trọng nhất của giai cấp này là Việt Nam Quốc dân Đảng và khởi nghĩa Yên Bái.

Vào cuối những năm 20 của thế kỷ XX, trên cả nước có khoảng 24-25 vạn công nhân, trong đó, bộ phận đông nhất là công nhân đồn điền (37%), rồi đến công nhân mỏ (24%), tất cả các ngành khác chiếm 39%. Sự phân bố công nhân cũng thành những “cụm cư dân” mang tính nghề nghiệp rất rõ: công nhân đồn điền chủ yếu ở vùng cao nguyên Nam Trung Kỳ và Tây Nam Kỳ, công nhân mỏ chủ yếu sống ở vùng Quảng Ninh, Đông Triều còn công nhân các lĩnh vực khác thì tập trung

1. GS. Trương Hữu Quýnh, GS. Đinh Xuân Lâm..., sđd, tr.699.

Lịch sử văn học Việt Nam

chủ yếu ở các thành phố lớn: Hà Nội, Hải Phòng, Nam Định, Vinh, Sài Gòn⁽¹⁾.

Như đã nói, lực lượng công nhân xuất hiện chủ yếu là sản phẩm của sự bản cùng hóa nông thôn với mục tiêu “một công đòi việc” trong chính sách kinh tế thực dân. Tuyệt đại đa số công nhân Việt Nam đến thời điểm đang đề cập mới là “thế hệ thứ nhất”, nghĩa là gắn bó với nông thôn rất chặt chẽ. Tuy ở nông thôn họ cũng là bản cổ nông nhưng một khi còn gắn bó với quê hương bản quán, còn “một cội đi về”, họ chỉ vô sản hóa nửa vời. Cả trình độ văn hóa lẫn trình độ nghiệp vụ của họ đều rất hạn chế. Cho đến năm 1929, trong tất cả các ngành số công nhân kỹ thuật mới chỉ chiếm 0,43% trên tổng số công nhân. Dĩ nhiên, cả đời sống vật chất, đời sống tinh thần, điều kiện lao động... của họ đều hết sức cay cực. Tuy tỷ lệ công nhân trên tổng số dân thấp nhưng họ có nhiều điều kiện để sớm có ý thức giai cấp và sớm trở thành giai cấp lãnh đạo cách mạng⁽²⁾.

Cũng cần đề cập đến một bộ phận khác rất đông đảo mới xuất hiện vài chục năm đầu thế kỷ XX, đó là tầng lớp dân nghèo thành thị. Nên lưu ý rằng trong số họ có cả những thành viên thuộc đẳng cấp thứ ba trong truyền thống “tứ dân” cũ, đẳng cấp “*công*” (thợ thủ công). Theo nhà địa lý dân số học Pháp P. Gourou, thì vào những năm 30 ở Việt Nam có khoảng 21,6 vạn thợ thủ công chuyên nghiệp, tức là về số lượng gần tương đương với số lượng của giai cấp công nhân. Đẳng cấp “*thương*”, đẳng cấp thứ tư trong xã hội truyền thống, làm thành nòng cốt của các thị dân tiểu thương thành thị hiện đại. Một số lượng rất lớn cư dân tiểu tư sản thành thị là học sinh - trí thức - công chức. Ngoài ra, đô thị cũng thu hút vào nó một đội ngũ những người giúp việc gia đình, những *chị vú, con sen, anh bếp, cậu bồi*... mà hầu như không một gia đình trung lưu

1. Một số vấn đề về lịch sử giai cấp công nhân Việt Nam, NXB Lao động, H., 1974, tr.22-24.

2. Trần Văn Giàu, *Giai cấp công nhân Việt Nam, Sự hình thành và phát triển của nó từ giai cấp “tự mình” đến giai cấp “cho mình”*, NXB Sự thật, H., 1957.

trở lên nào lại không có. “Một tầng lớp tiểu tư sản dân nghèo đông đảo phình to mãi ra, sống một cách bấp bênh ở thành thị⁽¹⁾.”

III. ĐỊNH HƯỚNG VẬN ĐỘNG CỦA ĐỜI SỐNG TINH THẦN Ở VIỆT NAM TRONG BA THẬP NIÊN ĐẦU TIÊN CỦA THẾ KỶ XX

Để tổ chức khai thác thuộc địa một cách có hiệu quả, đồng thời để cho trước hết là những cư dân Pháp ở thuộc địa cũng được hưởng thụ những thành tựu của văn minh phương Tây, chính quyền thực dân không thể không tiến hành hàng loạt những sự cách tân, cải tổ... đối với thực trạng xã hội Việt Nam truyền thống. Trong ý nghĩa khách quan, chủ nghĩa thực dân cũng thực hành hai sứ mệnh: phá hoại và kiến tạo. Trên tất cả các lĩnh vực của đời sống tinh thần, các hình thái ý thức xã hội, trong ba mươi năm đầu thế kỷ XX ở nước ta đều diễn ra những quá trình biến đổi phức tạp và sâu sắc.

Thất bại của triều đình nhà Nguyễn, thất bại của phong trào Cần vương, thất bại của tất cả các phong trào kháng chiến chống Pháp cả trong Nam ngoài Bắc vào cuối thế kỷ XIX đã khiến mọi người Việt Nam yêu nước đều băn khoăn trăn trở về con đường cứu nước, giải phóng dân tộc. Sâu xa hơn nữa, lý do khiến đất nước trở thành đối tượng của sự xâm lăng buộc những người tìm đường phải trả lời những câu hỏi quyết liệt, rứt ráo về vấn đề tiến bộ xã hội. Chính trong nỗ lực tìm kiếm đáp án cho vấn nạn quốc gia mà các bậc chí sĩ đầu thế kỷ XX đã tìm tới Tân thư, chủ động làm quen với tri thức nhiều mặt của khoa học kỹ thuật phương Tây. Điều mĩa mai là chủ nghĩa thực dân vốn sử dụng chiêu bài *văn minh khai hóa* để tiến hành cuộc xâm lược, nhưng một khi đã thực hiện được mục đích thống trị dân tộc thuộc địa, chúng lại cố tìm mọi cách để bưng bít tất cả những gì là tính ưu việt đích thực của chính quốc. Trong khi thực dân Pháp nỗ lực tiếp tục cuộc xâm lăng, nô dịch sang lĩnh vực văn hóa tinh thần, triển khai một hệ thống nhà trường Pháp - Việt, đưa chữ

1. Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng, *Văn học Việt Nam 1900-1930*, NXB Giáo dục, H., 1996, tr.10.

Hán ra khỏi chương trình đào tạo và thay thế vào đó là tiếng Pháp, thì những người yêu nước Việt Nam đầu thế kỷ lại tiến hành một nỗ lực tìm kiếm sự thật, tìm kiếm tri thức và phương pháp hành động cho mình bằng việc thông qua sách báo chữ Hán (do các tác giả Trung Quốc hay Nhật Bản dịch hoặc biên soạn) để làm quen với các kiệt tác của các tác giả thuộc về chính nước Pháp.

Thực tế là rất cuộc, phong trào cách mạng do các nhà nho Duy tân chịu ảnh hưởng Tân thư phát động tuy có những cống hiến đặc biệt to lớn nhưng vẫn không một ai trong số họ, kể cả những người tiến xa nhất trong lịch trình tư tưởng, hoàn tất một quá trình tự phủ định để trở thành một nhà cách mạng kiểu mới (tư sản hay vô sản). Bản thân những tác phẩm Tân thư không phải đã trình bày được toàn bộ hệ tư tưởng tư sản phương Tây, và khi khúc xạ qua các lăng kính Nhật Bản hay Trung Quốc, các tác giả, tác phẩm nguyên gốc phải chịu một quá trình ước lược và giảm thiểu đáng kể. Thế hệ các nhà nho chí sĩ về nguyên tắc không thể tiến hành đến cùng các cuộc đổi mới hệ tư tưởng. Tân thư khởi động lên một định hướng đổi mới, rồi định hướng đó một khi hiện thực hóa lại đi ra khỏi tầm nắm bắt và cảm nhận của các nhà chí sĩ Duy tân. Xét riêng cho vận mệnh đẳng cấp nho sĩ thì đó là cả một bi kịch của tồn tại, nhưng trong tiến trình liên tục của lịch sử thì đó là sự khủng hoảng trường thành. Nhu cầu hiện đại hóa xã hội Việt Nam là một nhu cầu xuất hiện trên hầu khắp mọi bình diện.

Trước một thực tế là đất nước bị ngoại xâm giày xéo, vấn đề chủ thể của sự kiến tạo lịch sử được mang ra bình giảng, và vì thế, tư tưởng dân chủ được đề cập với tần số cao. Tuy vậy, thực dân xâm lược thì hiển nhiên không muốn truyền bá tư tưởng này, nhà nho chí sĩ cũng không đủ sức hiểu và vận dụng đúng, các nguồn thư tịch chưa cho phép tìm tới chiều sâu lý thuyết của tư tưởng đó. Chính vì thế, hậu quả cuối cùng là một khát vọng, một nhu cầu nóng bỏng về cải cách, dân chủ hóa đã không được lý luận hóa nghiêm túc và chắt chẽ ở bất cứ tác giả, tác phẩm nào vào thời gian mấy thập kỷ đầu của thế kỷ XX. Dù một số giai cấp, tầng lớp xã hội mới mang tính hiện đại xuất hiện, nhưng nhìn chung, xã

hội Việt Nam ba mươi năm đầu thế kỷ là một xã hội mang tính quá độ mạnh mẽ. Trong giai đoạn ấy, có thực tế là cái cũ đã mất vai trò, mất ý nghĩa lịch sử, nhưng cái mới lại chưa đủ trưởng thành để đáp ứng những đòi hỏi của một tiến trình phát triển mạch lạc tiếp tục. Người dân chưa trở thành người chủ nhưng lại không còn yên vị là *thần dân*. Các học thuyết, các hệ tư tưởng mới không ra đời theo trình tự nội sinh mà xuất hiện khá bị động do sức ép từ bên ngoài của cuộc “thiên diễn mưa Âu gió Mỹ”. Cách hình dung về *người quốc dân* xuất hiện. Đó là một loại hình nhân cách lịch sử quá độ, và trong bối cảnh “*nước kia đã mất nhà này cũng tan*” thì người quốc dân ấy được hình dung trong sự gắn bó trực tiếp với vận mệnh dân tộc, được nhấn mạnh trước hết và chủ yếu là phương diện bốn phận, nghĩa vụ chứ chưa phải ở phương diện quyền - lợi. Đó cũng là một nhân cách lịch sử mang đậm nội dung chính trị - đạo đức mà chưa phải là nhân cách kinh tế - xã hội. Có thể nói, từ góc độ triết học, đó là sản phẩm in đậm dấu vết ý chí luận của một thứ chủ nghĩa duy tâm cách mạng.

Nhưng tuy đã có người định nghĩa “con người là một động vật chính trị”, thì con người - ở đâu và thời nào cũng thế - trước hết cứ phải là những thực thể sống trọn vẹn dư thừa ra ngoài mọi định nghĩa. Xã hội của nó cũng vậy. “Trong một xã hội cá nhân trở thành thực tế, thì luân thường - những quan hệ đạo lý bất biến - quá giản đơn, chật hẹp, không thể chứa đựng nổi sự phức tạp, đa dạng, sự biến động của thực tế cuộc sống”. “Nhưng cái mới, cái đẹp, cái tiện lợi vẫn có sức mạnh của nó. Ưu thế của cái dân tộc, của tình cảm thiêng liêng với cha ông, với đạo nghĩa thánh hiền cũng không lặn át được” dù “theo cái mới là theo con đường của kẻ thù” thì nó vẫn “cứ thâm nhập bất chấp mọi sự lựa chọn”⁽¹⁾.

Dần dần, đội ngũ trí thức Tây học đông đảo lên, trong khi ngược lại, tầng lớp nho sĩ gần như tự giải thể. Trong bước quá độ này, điều đáng tiếc là do tình trạng dân tộc bị nô dịch, tương lai đã không thể được chủ

1. Trần Đình Hượu và Lê Chí Dũng, *Văn học Việt Nam 1900-1930*, sdd, tr.14-16.

Lịch sử văn học Việt Nam

động quy hoạch. Bộ phận trí thức tâm huyết nhất với vận mệnh dân tộc thì tồn tại chủ yếu trong chốn lao tù hay ở vào tình thế bất hợp pháp. Rất ít người có đủ điều kiện để được đào tạo, tự đào tạo nhằm đạt tới một sự phát triển toàn diện, thấu hiểu được tinh hoa của cả *cựu học* lẫn *tân học*. Thực trạng đó dẫn tới một sự đứt gãy truyền thống, đứt gãy văn hóa.

Từ chỗ bị cô lập, bị bùng bít, nằm ngoài mọi tiến trình vận động cơ bản nhất của lịch sử thế giới, chỉ trong vài thập niên đầu thế kỷ XX xã hội Việt Nam đã dồn dập trải nghiệm qua rất nhiều những “đợt sóng mới”, những trải nghiệm tương đương với lịch sử ba bốn thế kỷ của chủ nghĩa tư bản, của xã hội cận đại châu Âu. Vậy nhưng hầu như không một phương diện nào được khởi sự, duy trì và kết thúc một cách trọn vẹn. Ở các đô thị Việt Nam thời hiện đại hóa, kinh tế tư bản chủ nghĩa chiếm ưu thế, dần dần biến đổi thành thành thị tư bản chủ nghĩa, nhưng đó lại là một thứ chủ nghĩa tư bản nhiều ác tật, kém lành mạnh, thiếu năng về sức sống. Trong khi đó, ở nông thôn nền kinh tế vẫn giữ lại, về cơ bản, tính chất tự cấp, tự túc. Do tính chất thuộc địa quy định, các giai cấp và tầng lớp mới thuộc về xã hội hiện đại không hội đủ điều kiện để trưởng thành và hoàn thiện cả về cơ cấu chất lượng lẫn số lượng.

Trong bối cảnh đó, các cách thức đặt ra và giải quyết hai yêu cầu quan trọng nhất của lịch sử là đấu tranh giải phóng dân tộc và đấu tranh cho tiến hóa xã hội luôn luôn tỏ ra là phức tạp, thường xuyên mâu thuẫn lẫn nhau và dễ dàng rơi vào tình huống triệt tiêu lẫn nhau. Vào giai đoạn quá độ này, xã hội Việt Nam đã chứng kiến sự thất bại hoàn toàn của ý thức hệ Nho giáo và đẳng cấp nhà nho, kể cả các nhà nho chí sĩ duy tân làm thay nhiệm vụ của giai cấp tư sản. Bộ phận trí thức đại diện cho giai cấp tư sản thế hệ mới sau một số những nỗ lực cách mạng to lớn nhưng bất thành, bị thực dân Pháp khủng bố dữ dội cũng dần dần mất ảnh hưởng trên vũ đài nền chính trị lớn. Nhưng họ sẽ tham gia, đúng hơn, nhập cuộc trở lại với tầng lớp trí thức tiểu tư sản để vào các thập niên sau đó tạo nên được một số thành tựu tinh thần rất quan trọng, có ý nghĩa là những cột mốc lịch sử mà nổi rõ nhất là những thành tựu văn học nghệ

thuật. Những thành tựu này, trong một ý nghĩa nhất định, tạo ra một diện mạo mới cho văn hóa dân tộc mang màu sắc của một thời kỳ phục hưng mới.

Gần như trọn vẹn thế kỷ XX, lịch sử Việt Nam vẫn sẽ tiếp tục là lịch sử quốc gia - dân tộc hơn là lịch sử xã hội. Mọi nỗ lực, mọi sức mạnh đều được huy động và ưu tiên cho việc giải quyết vấn đề hàng đầu là vấn đề tồn tại. Chính vì lẽ đó, trong rất nhiều trường hợp, mối quan hệ biện chứng phức tạp giữa độc lập dân tộc và tiến bộ xã hội đã được giải quyết không hoàn toàn triệt để và chuẩn xác. Đó cũng là đặc điểm kể cả đối với lịch sử cận hiện đại Việt Nam nói chung và lịch sử ba mươi năm đầu thế kỷ XX nói riêng.

IV. MỘT CÁI NHÌN BAO QUÁT TIẾN TRÌNH HIỆN ĐẠI HÓA CỦA VĂN HỌC VIỆT NAM BA THẬP NIÊN ĐẦU THẾ KỶ XX

Từ sau năm 1995, lần lượt nhiều công trình nghiên cứu tiến gần tới chỗ khá nhất trí trong nhận định rằng nhìn trên tổng thể, giai đoạn nửa cuối thế kỷ XIX trong lịch sử văn học Việt Nam là giai đoạn cuối cùng của thời đại thứ nhất trong lịch sử nền văn học viết dân tộc. Đường ranh giới giữa hai thời đại văn học là một đường ranh giới lớn, tuy vậy, cả ở đó nữa, như bất cứ sự vật, hiện tượng, quá trình nào trong tự nhiên và trong xã hội, không có gì “từ hư vô sinh ra” và cũng không có gì biến mất trở thành “hư vô tuyệt đối”, nền văn học mới đương nhiên có mầm mống từ chính trong lòng bản thân nền văn học cũ, từng phôi thai rồi “xuất hiện dần dà” trong lòng nền văn học ấy, cho dù để được định danh là cái mới, nó phải được nuôi lớn bằng nhiều nguồn “dưỡng chất” khác nhau, và đến một thời điểm nhất định, phải định hình trong một dạng thức, một diện mạo toàn diện có những đặc điểm lớn khác biệt về chất với cái được định danh là nền văn học cũ trước đó.

Cần thiết phải đưa ra những tiêu chí mang tính lý thuyết để hình dung và mô tả tổng trạng một nền văn học. Những tiêu chí đó phải đáp ứng yêu cầu làm cơ sở cho sự hình dung và mô tả nền văn học cả trên trục cấu trúc, cả trên trục lịch sử. Đòi hỏi về những tiêu chí cho đến một

Lịch sử văn học Việt Nam

hệ tiêu chí như vậy lại càng trở nên đặc biệt cần tới khi muốn hình dung và mô tả lịch sử văn học ở những trạng thái, những thời kỳ mang tính quá độ, những bước chuyển tiếp và chuyển hóa, đi từ một trạng thái toàn thể này tới một trạng thái toàn thể khác trong đó diễn ra những sự nhảy vọt, những sự đột biến, dẫn tới sự khác nhau về chất, nghĩa là dẫn tới sự đối thay mang tính thời đại, có tầm vóc và ý nghĩa thời đại. Trong công trình này, các tác giả mặc định những tiêu chí đó lần lượt (đi từ ngoại diên tới nội hàm của khái niệm nền văn học) là những điều kiện tồn tại và sự đối thay của những điều kiện đó cho một nền văn học, sự tồn tại và sự đối thay của đội ngũ (mang tính loại hình) tác giả, sự tồn tại rồi sự đối thay của những quan niệm về vị trí, vai trò, chức năng của văn học, sự tồn tại rồi sự đối thay của hệ thống thi pháp - hệ thống thể loại của nền văn học và tiêu chí cơ bản cuối cùng - áp dụng đối với những nền văn học có vận mệnh đặc thù như văn học Việt Nam - là sự tồn tại rồi đối thay của “chất liệu nền”, tức của ngôn ngữ văn học.

Đĩ nhiên, giữa các tiêu chí được đề nghị đó có những mối liên hệ, những tương tác qua lại điều kiện hóa lẫn nhau và làm tiền đề cho nhau, thúc đẩy lẫn nhau trong một tiến trình phát triển thống nhất và làm nảy sinh thêm những thành tố, những tiêu chí mới. Chẳng hạn, từ định nghĩa về văn học, từ những quan niệm mang tính cụ thể - lịch sử về vị trí, vai trò, chức năng của văn học sẽ dẫn tới những sự hình thành nên hệ thống những thể loại văn học tương thích và đáp ứng những đòi hỏi trong cách quan niệm ấy, cũng chi phối sự ra đời và phát triển của hệ thống những chủ đề - đề tài đặc trưng, làm xuất hiện những hình tượng chủ yếu và kiến tạo những hình tượng cơ bản cho cả một nền hay cho từng giai đoạn văn học, đến lượt nó, nhu cầu diễn đạt những chủ đề, đề tài nào đó sẽ quy định sự thịnh suy của một hay những thể loại nào đó, v.v...

“Chất nền” của văn học nếu ở trình độ truyền miệng, dân gian thì chỉ là tiếng nói, chỉ là “lời”, nhưng ở trình độ văn học viết thì lại là ngôn ngữ nói chung mà trọng tâm là chữ viết, là “văn tự”. Trong lịch sử nhân loại, hiện tượng những tộc người thay đổi hoàn toàn tiếng nói “nguyên

sơ” của chính cộng đồng mình hầu như không diễn ra trước thời cận hiện đại, nghĩa là trước thời đại quốc tế hóa, toàn cầu hóa, nhưng tới thời đại ngày nay thì lại đang là loại hiện tượng mang tính phổ biến. Từ thực tế lịch sử văn học viết Việt Nam, vấn đề chuyển thức của “chất nền” - nhắc lại, tức là sự “chuyển ngữ” - thực sự là một vấn đề lớn xứng đáng thu hút sự chú ý của những người nghiên cứu nghiêm túc và chuyên nghiệp. Vấn đề càng trở nên có ý nghĩa quan trọng hàng đầu của nghiên cứu và trình bày lịch sử văn học khi quy chiếu vào định nghĩa quen thuộc: “Văn học là nghệ thuật ngôn từ”. “Tiếng ta”, về phương diện là *lời nói*, nhìn trong toàn bộ lịch sử, có một lịch sử xuất hiện, phát triển và biến đổi liên tục, nhưng hầu có sự đa dạng hóa, phong phú hóa và “hội nhập, giao lưu” đến mức nào chẳng nữa cũng chưa, đúng hơn, không bị đồng hóa vào một ngôn ngữ bất kỳ nào đó khác, vẫn giữ được bản sắc và căn cước của mình. Nhưng tình hình không diễn ra thuận lợi và đơn giản như vậy đối với *chữ viết*, đối với ngôn ngữ văn học viết. Đây thực sự là một vấn đề cực lớn mà cũng cực phức tạp được đặt ra đối với những người nghiên cứu và trình bày lịch sử văn học (viết) Việt Nam giai đoạn giao thời.

1. Một giai đoạn văn chương giao thời nhìn từ góc độ ngôn ngữ văn học và đội ngũ tác giả

Nam Kỳ là vùng đất đầu tiên của Việt Nam mà cộng đồng cư dân có sự đụng độ rồi tiếp xúc mang tính thường nhật đối với thực dân Pháp và dần dần, với toàn bộ những biểu hiện của nền văn hóa, văn minh phương Tây. Cũng Nam Kỳ là vùng văn hóa, văn học đầu tiên của Việt Nam phát động lên một dòng văn học yêu nước theo lối khác với văn học yêu nước truyền thống bởi kẻ thù dân tộc đã là loại kẻ thù khác (so với loại kẻ thù “truyền thống”) trên mọi bình diện. Cũng ở vùng đất này, lần đầu tiên một thứ tiếng nói khác, một thứ ngôn ngữ khác đã trở thành một phương tiện giao tiếp đạt tới trạng thái “nhập dụng” và rồi từng bước thay thế chữ Hán cùng tiếng Việt trên bình diện ngôn ngữ hành chính quan phương. Vậy nhưng chính giới cai trị thực dân là những chủ thể đầu tiên nhận ra rằng khác với tình hình diễn ra trên hầu khắp các thuộc

địa khác mà điển hình là các thuộc địa châu Phi của họ, cư dân Đông Dương nói chung, cư dân Nam Kỳ nói riêng dường như rất khó chấp nhận sự áp đặt của tiếng Pháp, chữ Pháp thay thế cho tiếng nói và chữ viết truyền thống (trên thực tế đã phát triển tới một trình độ rất cao) của họ. Ngay từ giữa những năm 60 của thế kỷ XIX, người Pháp đã nhận ra sự “bất khả” của ý đồ “mẫu quốc hóa” về mặt ngôn ngữ trên vùng đất thuộc địa mà họ mới chiếm đóng chưa tan mùi thuốc đạn này. Những năm cuối của thập kỷ đó, ở các đơn vị hành chính do người Pháp tổ chức và cai trị (trực tiếp hay gián tiếp), đã thực thi một loại hoạt động văn hóa đặc thù: từ soái phủ (bộ chỉ huy quân sự mà cũng là đầu não hành chính cao nhất của chính quyền quân sự Pháp thời ấy), một, rồi những mệnh lệnh hành chính liên tục được ban bố, yêu cầu các cấp chính quyền “ở tại” nhanh chóng tìm ra các biện pháp hữu hiệu để phổ biến chữ Quốc ngữ, từng bước một dùng thứ chữ viết “gốc Tây” đó thay thế cho ngôn ngữ hành chính quan phương đang lưu hành là chữ Hán. Loại trường học đầu tiên mà người Pháp lập ra, trước hết ở Nam Kỳ rồi về sau trên phạm vi cả nước, là trường Thông ngôn. Không bàn đến nguồn gốc và quá trình phát triển của chữ Quốc ngữ trong mấy thế kỷ trước đó, ở đây chỉ lưu ý rằng chính giới cầm quyền thực dân Pháp ở Nam Kỳ là chủ thể cai trị sớm nhất tồn tại trên đất Việt Nam nhận ra và rất nhanh chóng nỗ lực với rất nhiều biện pháp “xã hội hóa” sâu rộng việc truyền bá và sử dụng thứ chữ viết này. Đến cuối thế kỷ XIX, nhìn vào bức tranh văn tự ở Việt Nam và do người Việt sử dụng, có thể thấy trạng thái “đồng hiện” của cùng lúc bốn thứ văn tự khác nhau, trong đó hai thứ văn tự “khởi vuông” truyền thống là chữ Hán và chữ Nôm, hai thứ văn tự khác là chữ Pháp và chữ Quốc ngữ với cùng mẫu tự Latinh nhưng ngoài sự tương cận duy nhất đó ra không còn có thêm một đặc điểm cơ bản nào khác.

Theo chân sự chiếm đóng của thực dân Pháp, trường *Thông ngôn* cùng *chữ Quốc ngữ* lần lượt được lập ra và truyền bá trên khắp ba kỳ. Do quán tính và sức sống mãnh liệt của nền văn hóa truyền thống, ở Bắc Kỳ và Trung Kỳ sự “bám rễ” của chữ Pháp và chữ Quốc ngữ tỏ ra gặp nhiều trở lực hơn nếu so với những gì từng diễn ra trước đó ở vùng “đất mới” là

Nam Kỳ. Những trường, lớp dạy chữ Quốc ngữ ở hai “kỳ” này chỉ thực sự xuất hiện và dù sao mặc lòng, rốt cuộc vẫn được một bộ phận quan trọng của cộng đồng bản địa chấp nhận là ở thời điểm những năm bản lề của hai thế kỷ XIX - XX. Từ sau năm 1903, nghĩa là sau khi tầng lớp tinh hoa của trí thức dân tộc ở thời điểm đó là các nhà nho chí sĩ phát hiện thấy và nhanh chóng thay đổi thái độ, chấp nhận sự tồn tại của thứ chữ viết “đại tiện ích” ấy, không những thế, nhanh chóng chủ động phát lên lời hiệu triệu toàn dân học thứ chữ viết mới này, thì chữ Quốc ngữ mới nhận được “giấy đăng ký khai sinh và phép thông công” để được đại đa số thành viên của cộng đồng thừa nhận và quan tâm tới.

Tình hình đó giải thích vì sao những tín hiệu đầu tiên của một thứ văn học “phi truyền thống” lại xuất hiện trước tiên ở Nam Kỳ, và gắn với tên tuổi của những tác giả đại diện cho một loại hình trí thức mới, “trí thức Tây học”, nhưng cũng đồng thời là đại diện cho cả một bộ phận của trí thức đã hiện hữu từ vài thế kỷ trong truyền thống nhưng vốn chỉ tồn tại “bên lề” và vận động theo cách “bàng lưu”, khuất lấp sau lưng của cả đội ngũ đông đảo, hùng hậu của tầng lớp nhà nho: đó là những trí thức theo Thiên Chúa giáo. Vào nửa sau thế kỷ XIX, không còn khó khăn để nêu lên những tên tuổi nổi bật nhất: Nguyễn Trường Tộ, Trương Vĩnh Ký, Trương Minh Ký, Nguyễn Trọng Quán, Huỳnh Tịnh Của...

Như đã nói, phải nhận rằng chính quyền thực dân, trước hết là ở Nam Kỳ, đã tỏ ra khá nhạy bén trong việc nhận thức rằng không giống tình hình xảy ra ở các thuộc địa khác, chẳng hạn ở châu Phi, nơi mà rất nhiều bộ tộc cư dân bản địa còn chưa phát triển tới tình trạng có chữ viết nên việc áp đặt cho họ ngôn ngữ nói, rồi sau đó ngôn ngữ viết của “mẫu quốc” diễn ra một cách khá dễ dàng, ở xứ Đông Dương nói chung và ở Việt Nam nói riêng người Pháp gặp phải rất nhiều khó khăn khi muốn biến tiếng Pháp thành ngôn ngữ giao tiếp hàng ngày của đa số cư dân của cộng đồng bản xứ, biến chữ Pháp thành ngôn ngữ viết “phổ thông” của người An Nam. Cho dù Nam Kỳ so với các vùng miền khác trên toàn lãnh thổ Việt Nam là một vùng “đất mới”, nhưng ngay chính ở đó cũng đã trải qua vài trăm năm “thấm nhuần” nền văn hóa dân tộc

Lịch sử văn học Việt Nam

cổ truyền, đã kịp có bề dày lịch sử cả từ tổ chức thiết chế xã hội - chính trị đến văn chương. Vậy nên chỉ vài năm sau khi tạo dựng được bộ máy chính quyền, người Pháp tỏ ra rất sốt sắng và trên thực tế đã tạo nhiều thuận lợi cho những người nào tham gia vào việc học tập và truyền bá "Quốc ngữ" thay vì cố ép buộc họ học đến mức thành thạo được ngôn ngữ Pháp. Nhưng chính việc sốt sắng "hơi quá" đó của chính quyền thực dân lại gây ra nhiều nghi ngại, làm tăng thêm mạnh mẽ ý thức đề kháng văn hóa, đề kháng ngôn ngữ trước hết ở những người đại diện cho nền học vấn và nền văn chương bác học truyền thống, tức ở nhà nho. Như đã biết, chỉ tới lúc việc học chữ Quốc ngữ theo chân thực dân mở rộng ra cho cư dân miền Trung và miền Bắc, rồi được các nhà nho chí sĩ, do chỗ cũng nhanh chóng nhận ra thứ "lợi khí" rõ ràng của thứ chữ viết này mà tiến hành công việc chuẩn thuận, chữ "Quốc ngữ" mới chính thức được "trước bạ" dần dần trở thành chữ viết của toàn dân tộc.

Bắt đầu trở nên rầm rộ, thậm chí trở nên là một bộ phận hữu cơ quan trọng của các cương lĩnh cải cách và đổi mới, chữ Quốc ngữ nhanh chóng được tiếp nhận từ sau năm 1903. Kể từ đây, chữ Quốc ngữ chính thức bước lên "sân khấu lớn của thời đại".

"Văn chương Quốc ngữ" trở nên là hiện tượng có tính phổ cập chỉ từ khi chính những bậc thầy của nền văn chương truyền thống (Hán Nôm) tham gia vào việc sáng tạo ra nó. Biểu hiện tập trung "đứt điểm" của *tính chính đáng*, của sự "đắc nhân tâm" mà bộ phận *văn chương Quốc ngữ* đạt được tới chính là những sáng tác của các nhà nho chí sĩ - duy tân:

Chữ Quốc ngữ là hồn trong nước

Phải mang ra tính trước dân ta.

Hầu như tất cả các nhà nho được gọi là nhà nho chí sĩ hay nhà nho duy tân vào đầu thế kỷ XX không nhiều thì ít đều có tham gia vào việc sáng tác nên những tác phẩm văn chương đích thực bằng thứ chữ viết "mới mẻ" này.

Sự xuất hiện ngày càng dày đặc của báo chí Quốc ngữ đã trở nên một trong những phương tiện truyền bá và giáo dục thứ chữ viết mới có hiệu quả bậc nhất. Cả chính quyền Nam triều (tức triều đình Huế) tới

những năm đầu thế kỷ XX với sự “tư vấn” của người Pháp về nghiệp vụ cũng đã cho ra đời báo chí... bằng hai, rồi bằng “ba thứ chữ”: chữ Hán, chữ Quốc ngữ và chữ Pháp. Không thấy có tờ báo nào được viết chỉ bằng chữ Nôm. Các tờ báo hàng đầu như *Lục tinh tân văn*, *Thần chung* (nghĩa là “Tiếng chuông buổi sớm”), *Đông Pháp thời báo*, *Phụ nữ tân văn*... ở Sài Gòn - Gia Định trong Nam và *Trung Bắc tân văn*, *Đại Nam đồng văn nhật báo* rồi *Đông Dương tạp chí*, *Nam Phong tạp chí* ở Hà Nội là những cơ sở báo chí, những tờ báo mà trên đó, cả Nam triều lẫn chính quyền đế quốc thực dân đều cố tạo ra cho bằng được hoặc chí ít cũng đặt cơ sở cho một kênh giao tiếp giữa bộ máy cai trị với đối tượng bị cai trị. Và hầu như ngay từ buổi đầu của sự xuất hiện và lưu hành báo chí, một thứ văn học mới khác xa với văn học truyền thống đã gắn với loại phương tiện mới đó mà nảy mầm.

Sau thời điểm thực dân Pháp tiến hành khủng bố trắng đối với các phong trào, tổ chức và các yếu nhân yêu nước và cách mạng (1907-1909), việc cổ động cho việc truyền bá và sử dụng chữ Quốc ngữ vẫn được tiếp tục, chủ yếu bởi những hoạt động báo chí trong khuôn khổ hợp pháp. Các tờ báo và tạp chí ở miền Nam, vốn được hưởng lợi do được áp dụng luật báo chí của chính quốc, tiếp tục tăng trưởng về số lượng, đa dạng về hình thức và phong phú hơn nhiều so với thời điểm cuối thế kỷ XIX về nội dung. Nhưng chỉ khi báo chí và các phương thức lưu hành khác của chữ Quốc ngữ phổ cập rộng rãi ở miền Bắc, nơi vốn là cội nguồn của nền văn hóa Việt, cũng trở thành nơi thẩm định và “cấp phép lưu hành” cho mọi thành tố văn hóa ngoại nhập, thì văn học viết bằng chữ Quốc ngữ mới thu hút được sự chú ý của giới cầm bút tinh hoa, để từ đó mới xuất hiện những tiền đề cho việc ra đời của những tác phẩm đạt tới trạng thái “điển phạm” của văn học mới. Logic vận hành của lịch sử văn học Việt Nam trong tiến trình hiện đại hóa như vậy đã giải thích vì sao văn học mới bằng chữ Quốc ngữ ra đời sớm nhất ở Nam Kỳ nhưng lại thực sự trưởng thành ở miền Bắc. Những tác phẩm tiêu biểu nhất cho cả ba hệ thống thể loại chính của nền văn học mới (*tự sự*, *trữ tình*, *sân khấu* -

Lịch sử văn học Việt Nam

hay diễn đạt bằng những thể loại đại diện tiêu biểu là tiểu thuyết, thơ và kịch) đều là sáng tác của “những hậu duệ của sĩ phu Bắc Hà”.

Trên ba thập niên đầu thế kỷ XX văn học viết Việt Nam cũng chứng kiến những thành tựu “cuối mùa” của bộ phận văn học viết bằng chữ Hán mà tác giả cơ hồ đương nhiên (trừ một số ngoại lệ ít ỏi) là những người có nền học vấn xuất thân là cựu học. Đó trước hết là sự tiếp tục vào đầu thế kỷ XX những sáng tác của những nhà khoa bảng hoặc những vị túc Nho lớp trước như Nguyễn Khuyến (1835-1910), Cao Xuân Dục (1843-1923), Đào Tấn (1845-1907), Dương Lâm (1851-1920)..., qua thế hệ các nhà nho sinh ra và lớn lên từ sau thời điểm thực dân Pháp đã chính thức xâm lăng Việt Nam mà các nhà nghiên cứu thường gộp chung trong một danh xưng “*thế hệ Phan Bội Châu*” như Phan Bội Châu (1867-1940), Nguyễn Thượng Hiền (1868-1925), Trần Quý Cáp (1870-1908), Phan Châu Trinh (1871-1926), Huỳnh Thúc Kháng (1876-1947), Ngô Đức Kế (1878-1929)..., (cần tính vào thế hệ này cả những tác giả có văn tài nổi bật đương thời nhưng lâu nay ít được đề cập vì không hoàn toàn thuộc đội ngũ “nhà nho chí sĩ, nhà nho duy tân” như Đào Nguyên Phổ (1861-1907), Chu Mạnh Trinh (1862-1905), Vũ Phạm Hàm (1864-1906), Phan Mạnh Danh (1866-1942), Trần Tế Xương (1870-1907)...) tới thế hệ nhà nho túc học cuối cùng ra đời trong khoảng từ 1885 đến 1900 mà tiêu biểu là Tản Đà Nguyễn Khắc Hiếu (1889-1939) và Á Nam Trần Tuấn Khải (1895-1983).

Tuy nhiên, với hai tác giả sau cùng này, như đã biết, dù nguồn gốc học vấn chủ yếu vẫn là “cựu học”, thì số lượng tác phẩm viết bằng Hán văn đã chỉ còn là “phảng phất”, không đáng kể.

Trên thực tế, số lượng tác giả sáng tác bằng chữ Hán mà tác phẩm được công bố bằng nhiều hình thức khác nhau vào ba thập niên đầu thế kỷ XX là khá lớn. Lật lại các tờ báo từng có vai trò lớn trong đời sống báo chí và văn học giai đoạn giao thời cả ở miền Nam lẫn miền Bắc giai đoạn đang đề cập đều thấy có không ít những sáng tác văn chương chữ Hán, hoặc được sưu tầm, hoặc được chính các tác giả gửi in trực tiếp. *Nam Phong tạp chí* trong khoảng 16 năm trời (1918-1934) đã công

Văn học Việt Nam (1900-1930)

bổ hàng trăm tác phẩm bằng Hán văn như thế. Không ít tác giả của bộ phận văn học này là quan lại hoặc nhà khoa bảng. Nhưng, từ một góc nhìn khác, phải khẳng định rằng tình trạng thu hẹp nhanh chóng cả về chất lượng lẫn số lượng độc giả đã khiến cho bộ phận văn chương này bị “rút gọn” một cách bất ngờ chứ chưa hẳn bởi lý do chất lượng tác phẩm. Ngay không ít tác phẩm của Phan Bội Châu và nhiều danh sĩ khác, tuy nguyên tác bằng Hán văn, nhưng nếu muốn hoặc nhất thiết phải phổ biến chúng, thì rốt cuộc, phải cần đến tài năng của nhiều dịch giả để cho những tác phẩm ấy trở nên nổi tiếng thực thụ.

Tuy việc học, việc thi cử mang tính nhà nước và ở tầm quốc gia theo lối Hán học vẫn còn được duy trì cho tới niên thi 1918-1919, trên thực tế lối học lối thi này đã bị “đánh lùi từng bước, đánh đổ từng bộ phận” bởi nhiều thế lực và áp lực khác nhau từ trước đó khá lâu, thậm chí từ thập niên thứ tám của thế kỷ XIX.

Nam Kỳ là nơi Hán học, Nho học xuất hiện muộn nhất so với các vùng miền khác của cả nước, mãi tới năm 1826 mới có người đầu tiên đỗ đại khoa (Phan Thanh Giản), nhưng lại là nơi Hán học bị phế bỏ sớm nhất (cùng với sự chiếm đóng rồi với sự xác lập chính quyền cai trị trực tiếp của thực dân Pháp từ những năm sáu mươi thế kỷ XIX). Tiếp theo, khoa cử ở Bắc và Trung Kỳ từ sau hai lần Pháp đánh thành Hà Nội (1873, 1884) cũng trở nên rời rã, đối với nhiều sĩ tử là vô bổ thậm chí là nhảm nhí. Sự khủng hoảng đối với cửu học đã diễn ra trước cả khi xuất hiện nền học vấn và khoa cử “kiểu mới”. Không phải đợi đến khi xuất hiện hệ thống trường Thông ngôn, rồi trường Pháp - Việt các cấp, thì Hán học mới trở nên một món hàng giáo dục ế ẩm, mà chính vì đối diện với thời cuộc mới một cách thụ động và bất lực mới là nguyên nhân sâu xa nhất khiến cho các “ông Nghè, ông Cống cũng nằm co”. Giữa thời buổi đất nước lâm vào cảnh “*dưa chia khăn xé*”, người có tráng chí hùng tâm, có lòng “phù nghiêng đỡ lệch”, mong “giúp chúa xoay lại trục đất” thì lối học cũ đã tỏ ra quá sáo rỗng hoặc điệu vợi, mông lung, mà với những người “lay lắt theo thời” - bao giờ cũng là số đông áp đảo - thì sự mời gọi của những nẻo đường làm “quan tăt” lại tỏ ra dễ dàng và chắc chắn hơn

nhiều so với ngã đường đeo đẳng mấy “thập niên đảng hòa”. Ngay đối với những đảng bậc có tâm tư duy và cảm nhận đáng được coi là “triết nho”, thì những điều ám ảnh, vẩn vương, hay xa hơn, những tâm sự giầy vò lại vẫn được đặt ra trong bối cảnh “lửa sém lông mày”, “mai sống hôm chết” mà không phải, không thể là những “chân lý tối hậu”, những “lời thiên cổ”, những “khai ngộ tinh khôi” - thường phải là sản phẩm của những sự nếm trải và chiêm nghiệm “dằng dặc” trong tư thế “lánh đời thoát tục” hay bằng “con mắt nhìn suốt sáu cõi, tấm lòng trải thấu ngàn đời” - như ở những tác giả, trong những tác phẩm của một thời chưa xa trước đó. Hán học nói chung, văn chương bằng chữ Hán nói riêng, trải qua quá nhiều những biến cố của cả “quốc sự” lẫn “nhân tình”, vào giai đoạn cuối thế kỷ XIX - ba thập niên đầu thế kỷ XX đã tự đứt ngầm từ trong gốc rễ.

Thực trạng đó trong chiều sâu của sự vận động văn hóa cũng góp phần giải thích vì sao câu khẩu hiệu mang tính chất mục tiêu, tôn chỉ của những tờ báo và tạp chí kiểu như *Nam Phong* “*điều hòa tân cựu, thổ nạp Á Âu*” tuy tỏ ra đúng đắn và cần thiết lại hóa ra viễn vông và khó khăn đến vậy. Những khuôn mặt sáng giá nhất của phái cựu học thì vốn dĩ hoặc đã trở thành những người cầm đầu các phong trào kháng chiến Cần vương để rồi khi phong trào này thất bại hoặc hy sinh, hoặc trở thành người mang thân phận “hàng thần lơ láo”, hoặc muộn hơn đã kịp trở thành những nhà chí sĩ, những người đề xướng và lãnh đạo mấy cuộc vận động cải cách, duy tân đầu thế kỷ, để rồi “dắt nhau” trở thành “quốc phạm”, trở thành tù nhân, trường hợp “may mắn” hơn trở thành những người mang tâm trạng “kinh cung chi điệu”. Tràn ngập tâm trạng của tầng lớp nhà nho một cảm giác ngỡ ngàng, bất lực đi kèm với sự nghi ngại, miệt thị đối với những gì “mới mẻ” (*"Họ bảo nhau rằng mới với me"*). Không hề là sự ngẫu nhiên khi sự hãnh tiến thố lộ, chất “trường giả học làm sang” và thói a dua hời hợt tùy thời lại là những nét nổi trội trong những biểu hiện hàng đầu của đời sống tinh thần của một xã hội thuộc địa “chuyển mình một cách đau đớn và nhục nhã” được văn chương nghệ thuật Việt Nam mấy thập niên đầu thế kỷ XX tập trung phản ánh. Từ góc quan sát khác,

sẽ rất khó nhìn ra được sự thừa tiếp rõ ràng giữa các đại diện của giới tinh hoa trí thức nước nhà vào giai đoạn này trên bình diện gia tộc: rất ít những tác giả thành danh của văn học mới thuộc vào hàng ngũ những người “con dòng cháu giống”, “đời đời giữ nghiệp Thi, Thư”. Những “gia tộc văn chương” đến thời điểm quá độ, giao thời này trở nên thưa vắng hẳn, khác xa tình hình đã diễn ra ở các thế kỷ trước.

Sự thực lịch sử là trong suốt hơn 80 năm hiện hữu của chủ nghĩa thực dân ở Việt Nam, trong đó ngót 60 năm là chủ thể quyền lực thống trị nắm quyền quyết định toàn diện và tối hậu trên toàn cõi Đông Dương, người Pháp rất nhất quán trong chủ trương chỉ đào tạo trí thức bản xứ tới trình độ làm tay sai, làm lực lượng thừa hành, làm viên chức cấp thấp phục vụ cho mọi kế hoạch cai trị và bóc lột của họ. Với một số ít người hoặc nhờ vào tư chất cá nhân, hoặc hội được những điều kiện thuận lợi ngẫu nhiên, cá biệt mà trở thành những khuôn mặt trí thức mới nổi tiếng, thực dân Pháp luôn luôn tìm mọi cách để hoặc biến họ trở thành những trí thức vong bản, hoặc cầm giữ họ ở lại chính quốc, trong trường hợp buộc phải cho phép họ quay về hoạt động, hành nghề trong nước thì chính quyền thực dân luôn luôn tìm cách để hạn chế ảnh hưởng, gây trở ngại cho họ trong sự tác nghiệp bằng vô số cách thức khác nhau. Do không có điều kiện để hình thành tầng lớp trí thức Tây học tinh hoa mà chỉ có một vài cá nhân xuất sắc, “cộng đồng Pháp ngữ” ở Việt Nam qua ngót một thế kỷ sử dụng tiếng Pháp vẫn không thực sự phát triển. Dễ hiểu rằng với một bối cảnh như thế, Pháp ngữ không thực sự trở thành ngôn ngữ văn học tập hợp được một số lượng đông đảo cả từ phía tác giả lẫn từ phía độc giả văn học. Khác với tình hình diễn ra ở khá nhiều thuộc địa khác, *ngôn ngữ của “người chinh phục”* - những kẻ vốn vẫn tự coi, tự tin là đến từ một nền văn hóa hơn hẳn - *đã không thực sự trở thành ngôn ngữ văn học trong lịch sử văn học Việt Nam*. Dĩ nhiên, nói như vậy không đồng nghĩa với việc khẳng định rằng trong lịch sử văn học Việt Nam không tồn tại bộ phận văn chương Pháp ngữ, và cũng không có nghĩa rằng bộ phận này không có giá trị đáng kể. Tiếc rằng cho đến nay, ngoài *Truyện và ký* của Nguyễn Ái Quốc (viết bằng tiếng Pháp trong khoảng những

Lịch sử văn học Việt Nam

năm hai mươi của thế kỷ XX), các nhà nghiên cứu văn học trong nước chưa đi sâu hơn vào những tác giả và tác phẩm Pháp ngữ khác trong giai đoạn giao thời của lịch sử văn học dân tộc.

2. Sự chuyển đổi quỹ đạo và hệ hình văn học

Kể từ thời điểm văn học viết chính thức ra đời (từ thập kỷ thứ tám của thế kỷ thứ X) cho tới thời điểm có sự tiếp xúc với phương Tây, văn học Việt Nam vừa là một nền văn học mang tính quốc gia - dân tộc, vừa vận động trong quỹ đạo của vùng văn học châu Á, lấy văn học Trung Quốc làm “cổ mẫu”, làm *nền văn học kiến tạo vùng*⁽¹⁾. Sự chi phối của nền văn học kiến tạo vùng là văn học Trung Quốc đối với sự ra đời và phát triển lịch sử của *các nền văn học được tích hợp* hay còn gọi là *các nền văn học vệ tinh* khác (văn học Nhật Bản, văn học Việt Nam, văn học Triều Tiên) đã là một thực tế lịch sử kéo dài hàng thiên niên kỷ, trở thành một trong những dữ kiện chính yếu để cả bốn nền văn hóa, văn học này có sự đồng dạng trên nhiều bình diện phát triển, làm nên truyền thống *đồng văn*. Đương nhiên, để là nền văn học có những đặc trưng quốc gia - dân tộc riêng biệt, các nền văn học “trẻ” đồng thời phải tự xác lập rồi vận động theo cả quỹ đạo riêng của mình. Tất cả những diễn biến thực tế của lịch sử văn học các thế kỷ trước đã cung cấp đầy đủ dữ kiện cho phép nhận thức rõ ràng điều ấy.

Sự va chạm, tiếp xúc, xung đột dẫn đến những sự chuyển hóa sâu sắc trên bình diện toàn xã hội nói chung, ở cấp độ vận động và phát triển văn học nói riêng giữa các quốc gia có chủ nghĩa tư bản phát triển Âu Mỹ - thường được gọi theo một cách ước lệ là phương Tây - với các quốc gia

1. Về các khái niệm lý luận và những quan niệm mang tính phương pháp và phương pháp luận nghiên cứu văn học sử này, xin xem thêm những công trình nghiên cứu đã công bố của Trần Đình Hượu và của chúng tôi, chẳng hạn *Trần Đình Hượu - Tuyển tập*, gồm 2 tập, NXB Giáo dục, H., 2007; Trần Ngọc Vương - *Văn học Việt Nam dòng riêng giữa nguồn chung*, NXB Giáo dục, 1997 (tái bản 1998, 1999), Trần Ngọc Vương (chủ biên) *Văn học Việt Nam thế kỷ X - thế kỷ XIX những vấn đề lý luận và lịch sử*, NXB Giáo dục, 2007.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

và vùng lãnh thổ ở nhiều châu lục khác trên thế giới - cũng được gọi một cách ước lệ là phương Đông - là một thực thể lịch sử mang quy mô toàn thế giới từ thế kỷ XVIII cho tới tận ngày nay.

Như đã rõ, đối với văn học Việt Nam, xét trên mọi tiêu chí loại hình, cho đến cuối thế kỷ XIX, về cơ bản nền văn học vẫn vận hành trong quỹ đạo của vùng văn học truyền thống, đồng thời cũng vận động tuân theo những logic nội tại mang tính chất quốc gia - dân tộc, theo những quán tính lịch sử. Những dấu hiệu báo trước sự ra đời của một thứ văn học mới tuy đã xuất hiện từ những năm tám mươi của thế kỷ XIX, chủ yếu bộc lộ qua những hoạt động văn học của Trương Vĩnh Ký và những người xa gần chịu ảnh hưởng từ ông, nhưng chỉ tới đầu thế kỷ XX, sự biến động đồng bộ, cũng xét theo những tiêu chí loại hình, mới thực sự rõ nét.

Trong quá trình hình thành loại văn học mới, báo chí và các nhà xuất bản đã đóng một vai trò hết sức quan trọng, vừa tạo dựng môi trường vừa như một thứ “bà đỡ” cho loại văn học khác trước ấy.

Như đã biết, sự ra đời của báo chí đã làm thay đổi về bản chất trước hết cách thức giao tiếp và truyền thông giữa các cá nhân với các cá nhân, giữa cá nhân với các cộng đồng xã hội lớn nhỏ, giữa các nhóm, các cộng đồng xã hội đối với nhau, và đi xa nhất, báo chí đã góp phần quan trọng đối với việc làm thay đổi hàng loạt hình thức quan hệ giữa chính quyền các cấp với các cộng đồng dân cư. Trong một ý nghĩa nào đó, có thể nói báo chí là công cụ thông tin và giao tiếp hàng đầu đặc trưng cho một xã hội mở, một xã hội tư sản hóa và dân chủ hóa.

Văn học bác học truyền thống chưa bao giờ là nền văn học có tính phổ cập rộng rãi. Ngay ở cấp triều đình trung ương, ở các giai đoạn từng nổi tiếng là thịnh trị, “văn hiến rõ ràng”, thì cách thức sáng tác, lưu hành tác phẩm văn học vẫn có rất nhiều những hạn chế và giới hạn. Thực tế cho thấy cùng với quá trình “mở nước”, nền văn học Việt Nam truyền thống cho tới cuối thế kỷ XIX vẫn bảo lưu rất đậm tính chất vùng, miền. Các bậc “danh sĩ” chủ yếu vẫn là “danh sĩ” của một xứ, một địa phương cụ thể nào đó.

Lịch sử văn học Việt Nam

Từ một góc quan sát khác, dễ dàng nhận ra sự cách biệt, xa lạ giữa sự tồn tại của bộ phận văn học viết với bộ phận văn học dân gian, truyền miệng. Do chỗ trong suốt hàng nghìn năm, tỷ lệ người biết chữ - điều kiện tối thiểu đầu tiên để gia nhập vào đời sống văn học của văn học bác học - chỉ chiếm một tỷ lệ rất thấp trong toàn bộ dân cư, nên trên thực tế bộ phận văn học viết tồn tại trong hình thức “tự sản tự tiêu”, “rắn cần đuôi”, khép kín và cực kỳ khó biến đổi, “không thể chuyển hóa thành mặt đối lập”. Bất cứ ai từng đi học, từng cầm bút đều có thể là người “sáng tác”, hoặc chính xác hơn, đều từng “làm văn”, và như thế, đều có thể là tác giả, và cũng chỉ có những người đó mới có tư cách, có “thẩm quyền” để đọc và thưởng thức “văn chương”, nên bộ phận văn học bác học trở nên khép kín, không và trên thực tế chưa bao giờ tự phân hóa thành “những mặt đối lập có quan hệ biện chứng” để được định danh là “quan hệ tác giả - công chúng”. Tình trạng đó đã cầm giữ nền văn học bác học truyền thống trong quỹ đạo của một đời sống và sáng tạo tinh thần có tính nguyên hợp, “bất phân”, khiến nghệ sĩ nói chung không thành nổi một “giới” độc lập, người sáng tác văn chương không sao trở nên tác giả chuyên nghiệp, nghĩa là cầm bút không thành nổi một “nghề”. Ở “cực” “bên kia”, đại đa số dân chúng nhìn vào sinh hoạt văn chương bác học với cái nhìn “*kính nhi viễn chi*”, dành bằng lòng với “*lời quê chấp chành*”, phát triển khả năng của mình xa nhất cũng chỉ đến làm những “*nghệ nhân dân gian*”, coi sinh hoạt văn nghệ chỉ là những “trò”, những “cuộc vui” mà thôi. Nói khác đi, trong truyền thống chưa hình thành nổi những chủ thể “tác giả” và “công chúng văn học” thực thụ.

Trong rất nhiều tác động của chúng lên đời sống xã hội, thì riêng đối với văn học, báo chí và nhà xuất bản đã đóng vai trò là một khâu trung gian, gián tiếp hóa và vì thế, tách hẳn được đội ngũ tác giả ra khỏi “độc giả”. Người ta không cần quan tâm đến “tư cách văn học” của người đọc, chỉ cần người đó có tiền và có thời gian. Điều vừa nói góp phần sâu sắc làm dân chủ hóa đời sống văn học và gây áp lực ngược lại, khiến người sáng tác nếu muốn được đọc, muốn được phổ biến phải tìm cách

Văn học Việt Nam (1900-1930)

đáp ứng nhu cầu của khối độc giả “xa lạ” nhưng ngày càng đông đảo lên một cách nhanh chóng và bất ngờ.

Chính vì tác giả được tách ra khỏi độc giả, mà xuất hiện loại công việc mới là việc giới thiệu, rồi tiến tới việc phê bình tác phẩm văn học. Từ đây mà từng bước xuất hiện người làm phê bình rồi đội ngũ nhà phê bình văn học. Để làm được công việc này, nhà phê bình phải là người được đào tạo và tự đào tạo cẩn thận trong quỹ đạo và môi trường mang tính chuyên nghiệp, vừa am hiểu người - đội ngũ tác giả, vừa phải nắm bắt được thị hiếu của độc giả đồng thời phải “hướng dẫn” họ, “định hướng” cho họ cách thức tiếp nhận tác phẩm. Bản thân giới phê bình cũng cần tự trang bị những tri thức riêng mang tính hệ thống, mang tính nguyên tắc, không chỉ cao hơn độc giả thông thường mà còn phải độc lập được với và trong những trường hợp cần thiết, phải “uốn nắn”, “chấn chỉnh” chính các tác giả. Những tri thức mang tính hệ thống và chuẩn mực như vậy nằm ở tầng lý luận, ở tầng trầm tích của lịch sử văn học nghệ thuật. Đó lại là lý do để từng bước, từng bước nhà phê bình trở nên là nhà lý luận, nhà nghiên cứu, cung ứng những tri thức và hiểu biết cho toàn bộ mọi thành viên của cộng đồng văn học.

Ba mươi năm đầu thế kỷ XX trong văn học Việt Nam đã diễn ra những quá trình như vậy, làm hình thành nên những thiết chế và những “mẫu người văn học” như vậy, chuẩn bị cho một giai đoạn phát triển đến trạng thái thành thực hơn ở giai đoạn sau.

Tuy môi trường xuất hiện những tác phẩm thuộc *hệ hình văn học* mới sớm nhất, phổ biến nhất là môi trường báo chí, tiếp theo là sự xuất hiện của các nhà xuất bản, nhưng để nền văn học mới thực sự có cơ sở vững chắc, bắt rễ vào đời sống của một số lượng đích thực nào đó những thành viên của cộng đồng, thì chính việc giảng dạy văn học phương Tây mà trước hết là văn học Pháp trong hệ thống nhà trường phổ thông Pháp - Việt lại giữ một vai trò hết sức căn bản, thậm chí quyết định. So sánh với việc tiếp nhận văn học mới trong môi trường mang tính tự phát với thành phần độc giả mang tính ngẫu nhiên, thì việc tiếp nhận văn học mới trong môi trường nhà trường có nhiều ưu

Lịch sử văn học Việt Nam

thế hơn hẳn. Trước hết, đó là việc loại trường này truyền bá thứ văn học mới dưới dạng nguyên tác, nguyên ngữ. Trong môi trường đó, độc giả văn học được hình thành bằng con đường có đào tạo, không phải là công chúng văn học phổ thông nói chung. Đi kèm với việc giảng dạy những tác giả, tác phẩm cụ thể của văn học phương Tây mà trước hết và chủ yếu là của văn học Pháp, những giáo viên môn văn học trong các trường học ấy cũng từng bước giới thiệu, trình bày, giảng giải cho học sinh của họ những vấn đề chung thuộc lý luận văn học, thậm chí là lý luận mỹ học. Dĩ nhiên, với các cấp học thuở ban đầu của nhà trường Pháp - Việt thì thứ gọi là lý luận văn học hay mỹ học ấy mới chỉ là những ý niệm khai tâm, những định thức về văn chương từ lâu đã trở thành tri thức nhập môn trong chương trình giảng dạy văn học ở chính quốc. Nhưng đối với người đi học, những người học trò bản xứ, hoặc từng biết tới, hoặc song song với việc tiếp thu thứ “văn Tây” lạ lẫm trong nhà trường, họ còn có điều kiện để tiếp nhận và thưởng thức cả nền văn chương bản địa truyền thống, thì những tri thức đó thực sự mới. Họ có cơ hội để đối chiếu, để so sánh, và rồi để phát hiện thấy “bao điều lạ”, “bao sự khác biệt” giữa hai nền văn học mà họ đồng thời được tiếp nhận. Mỹ cảm văn học mới dần dần hình thành, được củng cố và rồi cao hơn, trở thành khởi đầu cho những quá trình sáng tạo. Chính từ môi trường nhà trường Pháp - Việt ấy mà một công chúng văn học khác trước đã ra đời, và đến một thời điểm “chín muồi” một bộ phận trong số những độc giả “được đào tạo” kia sẽ trở thành những tác giả thế hệ đầu tiên của nền văn học mới bản địa.

Vậy là trong khoảng hơn ba thập niên đầu thế kỷ XX người quan sát được chứng kiến một tình trạng hỗn dung của ít nhất hai hệ hình văn học. Tuy nhiên sự hỗn dung ấy lại vẫn bao hàm những sự tương tác và chuyển hóa phức tạp nội tại. Đường hướng chung của văn học cũ là chuyển động tới trạng thái kết thúc, trong khi đường hướng chủ yếu của văn học mới là vận động tới sự chiếm chỗ hoàn toàn. Sự chuyển hóa nội tại là cực gấp gáp nhưng lại không hề giản đơn. Do rất nhiều nguyên

Văn học Việt Nam (1900-1930)

nhân, trong đó có cả nhiều nguyên nhân ngoài văn học, mà sự kết thúc của văn học cũ diễn ra không dứt khoát, thắng lợi của văn học mới diễn ra không trọn vẹn. Dù sao, trạng thái cơ bản, bức tranh nhìn chính diện của lịch sử văn học Việt Nam từ sau năm 1932 vẫn phải được mô tả theo những tiêu chí, những chuẩn mực của một *hệ hình văn học mới*.

Sau khi đã khảo sát các tác giả tiêu biểu, các vấn đề văn học sử cơ bản và nổi bật trong giai đoạn này, độc giả sẽ có dịp quay lại với những vấn đề chỉ vừa được nêu lên còn khá vắn tắt ở đây.

Chương II

CHỮ VIẾT - YÊU CẦU XÂY DỰNG MỘT NỀN QUỐC VĂN MỚI VÀ VĂN HỌC TRONG ĐỜI SỐNG BÁO CHÍ - XUẤT BẢN TỪ NỬA SAU THẾ KỶ XIX ĐẾN 1930^(*)

Ở Việt Nam, do đặc thù lịch sử, việc nhận thức diện mạo, tiến trình và thành tựu của văn học cần đặt mối quan tâm trước hết vào vấn đề chữ viết, bởi suốt 10 thế kỷ trung đại, văn học viết của dân tộc được xây dựng trên hai thứ chữ là Hán và Nôm. Trước, là chữ Hán - đến từ lúc nào trong thời Bắc thuộc, đó là chuyện còn chưa có lời giải; và sau, khoảng từ thế kỷ XIII, là chữ Nôm; cả hai đều không thuận, nếu không nói là khó trong việc tiếp cận và phổ cập. Đến thời hiện đại, việc chuyển sang văn học hiện đại, được khởi động và đánh dấu bằng sự xuất hiện chữ Quốc ngữ, có thể xem là một bước ngoặt, trong lịch sử văn học dân tộc. Bởi, với thứ chữ này mà văn học dân tộc thực hiện được sự nhất trí giữa tiếng và chữ; cái mục tiêu mà chữ Nôm, trong suốt trên dưới 700 năm phải rất khó khăn, chật vật trong gắng gỏi để thực hiện, nhưng vẫn còn để lại bao khó khăn, vất vả cho việc sử dụng, do phải nắm hiểu chữ Hán rồi mới sử dụng được chữ Nôm. Cứ nhìn vào mục tiêu đi tìm một bản *Kiểu* đúng với nguyên tác, cho đến hôm nay vẫn chưa thực hiện được, mới thấy thử thách của việc tiếp cận chữ Nôm là khó đến chừng nào!

Nếu hiểu văn học được xây dựng trên phương tiện cơ bản là chữ, và với nguyên tắc nhất trí giữa tiếng nói và chữ viết, thì sẽ thấy con đường từ chữ Hán đến chữ Nôm, rồi từ chữ Nôm đến chữ Quốc ngữ là một

^(*) GS. Phong Lê viết.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

con đường dài, với biết bao là khúc mắc, khó khăn; và với chữ Quốc ngữ, đó là một bước chuyển căn bản cho văn học trung đại đến với văn học hiện đại.

Với chữ Quốc ngữ, so với Hán và Nôm, mục tiêu xây dựng một nền Quốc văn mới trở nên đơn giản và dễ dàng hơn rất nhiều. Bởi từ đây, tất cả kho tàng văn chương dân tộc trong suốt hàng ngàn năm, gồm cả văn học dân gian truyền miệng đều có thể văn bản hóa bằng Quốc ngữ, mà đến với mọi tầng lớp người đọc rộng rãi. Một nền Quốc văn, bao gồm toàn bộ di sản văn học Hán và Nôm sưu tập được, đã và sẽ lần lượt được phiên âm, biên dịch ra Quốc ngữ để phổ cập cho toàn dân; cùng với những sáng tác mới, từ nay được viết trực tiếp bằng Quốc ngữ, chỉ trên dưới 30 năm mà gồm đủ các thể - loại: thơ, văn, nghị luận, khảo cứu, phê bình, dịch thuật... Đó là cảnh quan chung làm nên gương mặt mới của văn học đánh dấu bước chuyển động từ trung đại sang hiện đại.

Một nền Quốc văn mới, trong nghĩa hiện đại của nó, phải có các phương tiện chuyên chở mới, chỉ đến thời hiện đại mới có - đó là phong trào báo chí - xuất bản, sản phẩm của sự tiếp nhận các thành tựu của văn minh phương Tây. Như vậy, nói đến sự ra đời, sự tồn tại và phát triển của văn học hiện đại, không thể bỏ qua một sự khảo sát về mối quan hệ giữa văn học và báo chí - xuất bản, gắn với sự xuất hiện chính thức đầu tiên ở Việt Nam nền văn hóa đọc, nền văn hóa chữ in, thay cho bút và nghiên, mực tàu và giấy bản, làm thay đổi căn bản diện mạo văn chương trung đại.

*** Chữ viết: con đường từ Hán - Nôm đến Quốc ngữ**

Giao thoa ngôn ngữ trên ba loại chữ viết: Hán, Nôm, Quốc ngữ (cùng với chữ Pháp) là hiện tượng nổi bật vào đầu thế kỷ XX - ghi một dấu ấn đặc trưng của lịch sử và lịch sử văn học dân tộc trước yêu cầu hiện đại hóa.

Nhưng trước khi đến với hiện tượng đặc sắc này cũng cần trở lại một ít tình hình lịch sử.

Từ nửa sau thế kỷ XIX, khi chữ Quốc ngữ sau ngót ba thế kỷ tồn tại, đã rời khỏi giáo đường và kinh bốn Thiên Chúa giáo để tham gia vào

Lịch sử văn học Việt Nam

đời sống báo chí, xuất bản ở Nam Bộ, thì chữ Hán và chữ Nôm vẫn tồn tại trong sinh hoạt của các nhà nho. Toàn bộ lực lượng trí thức Hán học từ Trương Định, Phan Văn Trị, Nguyễn Thông, Nguyễn Trung Trực, Bùi Hữu Nghĩa, Nguyễn Đình Chiểu... vẫn viết vẫn làm thơ trong mục tiêu “chờ đạo” và từ trường sáng tác quen thuộc. Lực lượng viết bằng Quốc ngữ với những người mở đầu là Trương Vĩnh Ký, Huỳnh Tịnh Của, Nguyễn Trọng Quản, Trương Minh Ký... trên một số báo chí và xuất bản phẩm của chính quyền thuộc địa ở Nam Kỳ chỉ là một bộ phận nhỏ hoạt động ở địa bàn đô thị. Hai hệ văn chương này cùng tồn tại, mà không có chuyện tranh giành ảnh hưởng với nhau cho đến hết thế kỷ XIX ở Nam Kỳ. Phải đến khi chữ Quốc ngữ chuyển ra Bắc Kỳ, rồi khi ở Bắc Kỳ và Trung Kỳ khởi động phong trào Duy tân và Đông Kinh nghĩa thực thì cảnh chợ chiều của nền Hán học và cuộc cạnh tranh giữa bút lông và bút sắt mới được ghi nhận trong những nét vừa hài hước vừa bi thảm trong thơ Nguyễn Khuyến, Tú Xương. Từ đây là một cuộc chiến giữa Tân học và Cựu học, giữa văn minh và lạc hậu, mà chữ Hán và nền Hán học cũ sẽ trở thành đối tượng của sự phân tích và phê phán. Một cuộc phán xét được soi nhìn dưới ánh sáng của văn minh phương Tây thế kỷ XVIII; qua đó, sau một lịch sử hàng nghìn năm, hình tượng nhà nho - kẻ sĩ bỗng trở thành hiện thân cho những gì gọi bằng hủ lậu, trong bài thơ *Cáo hủ lậu văn* (1905), có thể xem là một khai chiến đầy khí thế, để đi đến khai tử nền Cựu học:

*Sao không đập mạnh, thét dài
Cho người mê ngủ ai ai tỉnh dần?
Sao không chống mông mê tân
Cho người chìm đuối lần lần vượt lên?*

...

*Nho ơi! Nhắc hỏi mọi nhà:
Khăng khăng Nho thế sao ra cái đời!
Cổ ơi! Nhắc bảo mọi nơi:
Khuê khuê cổ mãi đứng ngồi sao đây?*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Thương thay! Thương thay!

Thương thương thay!

Ngán than, dài thơ, sự này tại ai?

Người sao trời rộng đất dài

Ta sao co quắp một nơi thế mà!

Người sao nhảy thẳng bay xa

Ta sao chen chúc xó nhà với nhau!

Người sao làm chủ hoàn cầu

Ta sao nô lệ cúi đầu làm tôi?

Cùng với hình tượng nhà nho, và toàn bộ nội dung nền học thuật cũ, còn là câu chuyện *chữ*; hoặc nói đúng hơn, còn phải trở lại câu chuyện *chữ*. Trước sự thẳng thắn tuyệt đối và hiệu quả quá rõ ràng của chữ Quốc ngữ, Vũ Bội Liên đã có thể viết trong bài *Phi lộ*, trên tờ *Đăng cổ tùng báo*, số ra ngày 28-3-1907: “Chữ Hán quả là một cái hàng rào hiểm chắn ngang đường văn minh, làm cho kẻ đi học mỗi lưng, tốn biết bao cơm gạo mới dùng được chữ. Khi dùng được chữ thì trán đã nhăn, lưng đã còng vì nổi dùi mài một đời học các điều cao xa quá. Chữ thảm, chữ hại làm cho ai mớ đến cũng phải quên cả việc thường đời nay để học việc đời xưa, đời xưa thực chết rồi, thực xa rồi”. Từ cái nhìn phê phán này mà dễ dàng hiểu được một đối sánh như được viết trong *Văn minh tân học sách* (1904): “Một đẳng thì mất mấy năm trời để đi học một thứ chữ khác hẳn tiếng mình mà vẫn không có công hiệu; một đẳng thì mất không tới sáu tháng là học ngay được văn tự của tiếng mình. Vậy thì không thể không theo chữ nước ta, điều ấy rõ ràng hết sức rồi. Một đẳng thì theo đuổi lối học đầu ngọn, ghi nhớ từ chương, rồi chung quy chỉ được có cái hư văn. Một đẳng thì để tâm vào những điều giản dị, rõ ràng và thiết yếu mà lại thấu được thực học. Thế thì sách vở không thể không hiệu chính, phép thi không thể không sửa đổi, nhân tài không thể không cổ võ, cũng là một việc hết sức dễ hiểu vậy”⁽¹⁾.

1. Dẫn theo Đặng Thai Mai, *Văn thơ cách mạng Việt Nam đầu thế kỷ XX*, NXB Văn hóa, H., 1961, tr.179.

Lịch sử văn học Việt Nam

Tất nhiên, khi đã có một khoảng lùi lịch sử để nhìn lại, khi cái nền học mới đã hoàn toàn thắng thế thì sẽ không khó nhận thấy cái nhìn phủ định của phái Duy tân lúc này là có phần thái quá. Nền học văn cũ, thể hiện qua nội dung và thể chế thi cử để chọn người làm quan, quả là hủ lậu; bởi các định chế và khuôn mẫu được đặt ra là mô phỏng, bắt chước Trung Hoa, và kéo quá dài trong lịch sử; và cách thức thi cử, với trăm nghìn trói buộc, cạm bẫy khiến cho bao người có thực học phải thất cơ lỡ vận, và một nhà thơ có tài là Trần Tế Xương cả 8 khoa không vượt nổi cái ngưỡng Tú tài... Nhưng sự thành đạt của một kẻ sĩ, trong ý nghĩa đích thực của nó, cả khi nhập thế, cũng như khi xuất thế là vượt ra ngoài khuôn khổ đó, để trở về với bản lĩnh của dân tộc và bản sắc của cá nhân. Và đó chính là cơ sở làm nên một nền văn chương - học thuật, gắn nối những tên tuổi lớn trong lịch sử dân tộc, như Lê Văn Hưu, Phan Phu Tiên, Ngô Sĩ Liên, Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm, Lê Quý Đôn, Ngô Thì Sĩ, Ngô Thời Nhiệm, Phan Huy Chú, Nguyễn Du, Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát, Nguyễn Khuyến...

Đi sâu hơn và mở rộng ra thêm một chút câu chuyện chữ viết, thì có điều cũng dễ thấy là, khi đã chọn chữ Quốc ngữ, theo hướng Latinh hóa, thì đó là một sự đoạn tuyệt triệt để với hệ chữ truyền thống Hán và Nôm. Con đường này là khác hẳn, hoặc là không giống lắm với cách tìm chữ của Nhật Bản và Triều Tiên, căn bản vẫn dựa trên cơ sở chữ Hán, với một tỷ lệ lớn khối chữ vuông theo hai cách đọc, như chữ Kana của Nhật Bản; hoặc trên một phần chữ Hán rồi thoát dần ra và xây dựng một hệ chữ viết mới rất hữu hiệu, theo nguyên tắc biểu âm như chữ Hangan của Triều Tiên. Không theo hướng Latinh hóa mà vẫn trên cơ sở chữ truyền thống, hai nền văn hóa và văn chương - học thuật Nhật Bản và Triều Tiên căn bản vẫn có một gắn nối dễ dàng với truyền thống, dựa trên cơ sở chữ Hán.

Còn ở Việt Nam ta? Không phải là người nghiên cứu ngôn ngữ, thì quả là khó có ý tưởng gì đặc biệt về câu chuyện này. Khó có ý tưởng, chẳng hạn: giả như dân tộc ta có một con đường tìm chữ khác, không phải là chữ Nôm từ thế kỷ XIII mà việc tiếp cận và sử dụng nó

còn khó gấp năm, sáu lần chữ Hán; cũng không phải là chữ Quốc ngữ từ nửa sau thế kỷ XIX cắt đứt mối dây liên hệ với truyền thống (khiến cho, chẳng phải chờ đến bây giờ, tất cả các thế hệ con em của chúng ta, từ sau Cách mạng Tháng Tám đến nay mỗi lúc tiếp xúc với các văn bản Hán, Nôm trên giấy, trên bia, trên hoành phi, câu đối ở khắp các đền chùa, miếu mạo, đều xa lạ); mà là một thứ chữ khác, tựa như chữ Kana hoặc Hangun của Nhật Bản, Triều Tiên? Và nếu nhìn vào sự phát triển của hai nước này thì có điều thật rõ ràng là, dầu có cùng một khởi điểm thấp, và một mặt bằng trình độ ngang nhau vào nửa sau thế kỷ XIX, so với ta, cả hai đều có những bước tiến vọt về kinh tế và xã hội, để một đã là cường quốc, một trở thành con rồng. Còn ta, dầu có sớm việc tìm đến mẫu tự Latinh, để gắn nối và tiếp xúc trực tiếp với văn minh phương Tây, vẫn không có được sự phát triển như hai nước “đồng văn”? Ở đây có nguyên nhân gì ở chữ viết không?

Đó là những vấn đề vượt quá sức nghĩ của người viết bài này; và vượt tầm bao quát của phần viết này. Trở lại với đời sống văn học mấy thập niên đầu thế kỷ XX, thì có sự thực rõ ràng ai cũng thấy, đó là, chính nhờ có Quốc ngữ, dễ học, dễ đọc, dễ viết mà chỉ trong một thời gian ngắn, chỉ vài chục năm, gần như một phần không nhỏ nền văn chương, học thuật cũ trong kho tàng dân gian và cổ điển của dân tộc, đã được sưu tập, phiên âm, biên dịch và ấn hành cho sự đọc của toàn dân. Nhờ vào Quốc ngữ mà khu vực dịch thuật đã có thể vươn rộng ra nhiều nước để mở ra những chân trời lạ cho số lượng người đọc bỗng trở nên rất đông đảo. Nhờ vào Quốc ngữ mà một nền sáng tác hiện đại chỉ trong dăm chục năm đã hoàn toàn chiếm lĩnh văn đàn, và vươn lên những đỉnh cao, đạt được những giá trị ổn định cho suốt cả thế kỷ, với hàng trăm tác giả (nếu chỉ tính những tên tuổi lớn), nhiều nghìn tác phẩm, chiếm hàng triệu trang in trên sách, báo - một con số vượt hẳn số trang in của cả nghìn năm trung đại.

Rõ ràng chữ Quốc ngữ, từ khi cả dân tộc có ý thức sử dụng, đã thực hiện được một khối công việc rất lớn, vừa có ý nghĩa “phục hưng” các giá

Lịch sử văn học Việt Nam

trị của truyền thống, vừa vươn tới những giá trị mới, trong từng bước hội nhập với nhân loại, với thời đại.

Trở lại với nội dung phủ định quyết liệt cái học cũ của phái Duy tân vào thập niên đầu thế kỷ XX. Khi sự nhận thức về thất bại của dân tộc là sự thấp thua của một trình độ văn minh - văn minh nông nghiệp đối với văn minh công nghiệp, và thất bại đó cũng đang diễn ra ở chính Trung Hoa mà một trong những người sáng suốt nhận rõ thực trạng là Lỗ Tấn trong *AQ chính truyện* và *Khổng Ất Kỵ*; khi nhu cầu canh tân đất nước diễn ra không chỉ ở trong nước mà là cả phương Đông còn chìm trong giấc ngủ dài của đêm trường Trung cổ, trong đối sánh với phương Tây từ tư bản chủ nghĩa đã chuyển sang đế quốc chủ nghĩa, thì chính các nhà nho, các bậc thâm nho trong nền Hán học, chính họ lại là người cổ động tích cực nhất cho việc truyền bá chữ Quốc ngữ, như Trần Quý Cáp, Nguyễn Phan Lãng, Nguyễn Quyền, Phan Bội Châu, Phan Chu Trinh, Ngô Đức Kế, Huỳnh Thúc Kháng:

*Chữ Quốc ngữ là hồn trong nước
Phải đem ra tính trước dân ta
Sách Âu Mỹ, sách China
Chữ kia nghĩa nọ dịch ra tỏ tường.*

(Trần Quý Cáp)

*Trước hết hãy học ngay Quốc ngữ
Khởi đôi đường tiếng chữ khác nhau
Chữ ta, ta đã thuộc lâu
Nói ra nên tiếng, viết câu nên bài.*

(Nguyễn Phan Lãng)

Sau chữ Hán và chữ Nôm, đến bây giờ là Quốc ngữ - được xem là “hồn trong nước”, là “chữ ta”, dấu sự thật rành rành là nó được cấu tạo bởi các tự mẫu Latinh, và do các giáo sĩ phương Tây mang đến.

Và trong 6 chương trình của *Văn minh tân học sách* thì việc học và dạy Quốc ngữ là ở vị trí số 1. Số 1, bởi nó có tầm quan trọng nhất đối với việc xây dựng một nền văn hóa mới, một nền văn minh mới, để thay cho

toàn bộ nền văn chương - học thuật cũ, không những không cứu được nước mà còn gây nên sự chìm đắm quá sâu và quá lâu toàn dân tộc trong vòng tối tăm, hủ lậu.



Như vậy là cho đến khi dân tộc đứng trước sự xâm lược của chủ nghĩa đế quốc phương Tây, và đứng trước yêu cầu khẩn thiết phải hiện đại hóa thì những bất cập và bất tiện của hai loại chữ Hán và Nôm mới được thức nhận một cách triệt để. Bởi, phải đến lúc này, khi có một thứ chữ mới làm công cụ để thực hiện nhiều chức năng, trong đó có chức năng bao trùm là *canh tân đất nước*, để theo kịp các nước “đồng văn”, “đồng chủng” ở phương Đông, và đến được với văn minh phương Tây, thì gần như hầu hết nội dung của nền học vấn cũ đều tỏ ra bất cập và lạc hậu trước thời cuộc. Tất cả đều không còn hiện ra trong vầng hào quang của một thứ tâm lý tự mãn, tự tôn tồn tại quá lâu trong lịch sử. Câu chuyện đối sánh giữa quốc gia Đại Việt với Trung Hoa từng luôn luôn diễn ra trong lịch sử - một bên là những cuộc chiến chống phương Bắc cuối cùng đều giành được thắng lợi; và một bên là nền văn chương học thuật dân tộc lại phông theo phương Bắc, và lấy phương Bắc làm mục tiêu đối sánh, thi đua... Vậy bên sự giống nhau của một mô hình chính thể quân chủ tập trung và cùng một hình thái kinh tế phong kiến lạc hậu thì hình thái văn hóa, văn chương, học thuật ở Việt Nam, sau những gì được xem là giống, như trong nhận xét của một học giả lớn thế kỷ XVIII là Lê Quý Đôn⁽¹⁾, hoặc một ông vua hay chữ thế

1. “Nước Nam ta, hai triều Lý Trần ngang vào triều nhà Tống, nhà Nguyên. Lúc ấy tinh hoa nhân tài, cốt cách văn chương không khác gì Trung Hoa(...) Thấy văn đời Lý, lối biến ngẫu bóng bảy, đẹp dễ giống thơ văn đời Đường, văn đời Trần lưu loát, chỉnh tề, giống kiểu văn đời Tống”, *Từ trong di sản*, NXB Tác phẩm mới, H., 1981, tr.96.

Lịch sử văn học Việt Nam

kỷ XIX là Tự Đức⁽¹⁾ là có gì mới hoặc khác so với Trung Hoa? Câu chuyện này phải nhiều thập niên sau phong trào Duy tân mới được tiếp tục trong cuộc tranh luận về Quốc học, mà những người tham gia như Phan Khôi, Phạm Quỳnh, Lê Dư, Trịnh Đình Rư... đã có thể đi sâu hơn một ít trong sự thức nhận những chỗ yếu, những mặt thiếu, hoặc thấp thua của nền văn chương học thuật Việt Nam được xây cất bằng chữ Hán và dựa trên các nền tảng tư tưởng Trung Hoa cổ điển.

Quốc học là một vấn đề rộng, và câu chuyện tranh luận hồi ấy chưa có kết thúc, bởi phía chủ trương có một nền Quốc học của nước nhà là Lê Dư còn chưa cho thấy diện mạo chung của nền Quốc học ấy là thế nào, ngoài một số áng văn thơ tiêu biểu, trong tiến trình một nghìn năm tự chủ. Ở đây nếu chỉ tách riêng khía cạnh ngôn ngữ - chữ viết để bàn thì quả không thể không thấy một rào cản rất lớn mà các tác giả Việt Nam khó có thể vượt qua. Người Việt đọc chữ Hán, viết chữ Hán, trong khi nói bằng một thứ tiếng khác; vậy làm sao có thể sánh với người Trung Hoa nói và viết đều bằng chữ Hán, dẫu Hán ngữ cũng phải trải nhiều thay đổi cho thích ứng với sự phát triển chung của tiếng nói, trên một đất nước lớn rộng nhất thế giới, với rất nhiều phương ngữ, để từ văn ngôn mà sang bạch thoại. Và sau chữ còn là cả một hệ thống nhiều lưu phái triết học có từ nhiều trăm năm trước Công nguyên; sau chữ là cả một lịch sử văn học, qua bao triều đại, không bao giờ vắng thiếu sự rực rỡ, phong phú, và các đỉnh cao. Hiểu thế để thấy, đi vào sự so sánh này, giữa văn học Trung Hoa nằm trong cái nôi của một nền văn minh lớn, có lịch sử nhiều nghìn năm, với văn học Việt Nam mượn chữ Hán, chỉ trong ngót một nghìn năm, thì quả là rất bất lợi. Duy có điều đáng nói là, do quy định của lịch sử, việc dùng chữ Hán để phổ diễn những vấn đề của chính dân tộc mình cho một bộ phận nhỏ tầng lớp trí thức, và qua họ mà đến với một đối tượng công chúng rộng rãi hơn, thì đó vẫn là lối

1. "Văn như Siêu, Quát vô Tiền Hán,
Thi đáo Tùng, Tuy thất Thịnh Đường."

Văn học Việt Nam (1900-1930)

thoát thông minh cho một dân tộc còn chưa có chữ, hoặc chưa tìm được chữ. Và sự thật là, trên con đường mượn chữ Hán, văn học Việt Nam cũng đã có rất nhiều tác phẩm sáng giá trên nội dung yêu nước và khẳng định chủ quyền của dân tộc, kể từ *Thiên đô chiếu* (1010) của Lý Công Uẩn cho đến *Việt Nam vong quốc sử* (1905), *Trùng Quang tâm sử* (1924) của Phan Bội Châu...

Tất nhiên toàn bộ muôn mặt đời sống, gồm cả đời sống nội tâm, riêng tư của con người vẫn có thể tìm đến chữ Hán. Nhưng như vậy, nó không thể tạo một cộng hưởng lớn, bởi chỉ những người có học (số này là rất ít) mới biết đọc - tất nhiên là đọc theo lối Hán Việt, kiểu giao lưu, đối ẩm, thù tạc giữa các nhà nho, chứ không phải đọc Nôm, theo lối đọc của toàn dân. Và do thế tất cả các nhà thơ lớn của dân tộc kể từ Nguyễn Trãi, Nguyễn Bỉnh Khiêm... qua Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương... đến Nguyễn Công Trứ, Nguyễn Khuyến... đều có con đường tìm đến thơ Nôm. Và *Chinh phụ ngâm* của Đặng Trần Côn, nếu không có được bản dịch của Đoàn Thị Điểm(?) thì làm sao có được sự sống đích thực của một tuyệt phẩm trong văn mạch dân tộc?

*
* *

Con đường đi từ chữ Hán và chữ Nôm đến chữ Quốc ngữ, từ nửa sau thế kỷ XIX đến đầu thế kỷ XX trong sự trình bày sơ lược như trên là phù hợp với tình thế mới của lịch sử, một bên là sự xâm lược của chủ nghĩa đế quốc phương Tây, một bên là nhu cầu khẩn thiết phải “canh tân” đất nước.

Trong ba thập niên đầu thế kỷ XX, vai trò chữ Quốc ngữ dần dần được khẳng định trên phạm vi cả nước, và trở thành công cụ xây dựng một nền báo chí và văn thơ hiện đại. Cổ nhiên chữ Hán và chữ Nôm chưa phải đã hết vai trò lịch sử của nó. Bởi số đông người viết cho đến lúc này đều là môn đồ của một nền Hán học lâu đời. Tuy đứng ở hàng đầu việc cổ động cho Quốc ngữ, nhưng không ít các nhà nho lại còn ít biết, hoặc chưa thể đọc, viết một cách thông thạo thứ chữ mới này. Còn

Lịch sử văn học Việt Nam

bộ phận công chúng có thể đọc, thì trong bước đầu làm quen với thị trường văn học ở buổi giao thời, họ thường đọc cả Hán, Nôm và Quốc ngữ. Và đó là một cần thiết lịch sử, tạo nên sự giao thoa của ba loại chữ, trong quá trình văn học chuyển gấp từ thời Trung đại sang thời Hiện đại. Nếu ở thành thị, một lớp công chúng mới hình thành theo sự thay đổi của nền kinh tế chuyển sang hình thái thuộc địa đã sớm quen thuộc với chữ Quốc ngữ thì ở nông thôn, vẫn là cả một địa bàn rộng lớn cho văn học Nôm và văn học dân gian truyền miệng. Đọc và viết bằng chữ Nôm vẫn là nhu cầu của một bộ phận trí thức bình dân; và do vậy Phan Bội Châu, trong thời kỳ là “ông già Bến Ngự”, từ 1925 đến 1940, lại dồn sức và tâm sự cho thơ Nôm. Ngay cả Nguyễn Ái Quốc, khi cần viết cho đồng bào quê hương, trong thời gian xa xứ, vẫn viết cả bằng thơ Nôm, bên cạnh chữ Pháp và Quốc ngữ. Đó là *Nhật ký chìm tàu*, bản in ở Diên Châu - Nghệ An, năm 1930, trên cả hai thứ chữ Nôm và Quốc ngữ.

Nếu chữ Nôm cùng song song với chữ Quốc ngữ để biểu ý và ghi âm tiếng nói dân tộc, thì chữ Hán vẫn tồn tại như một bộ phận văn học quan trọng trong hai thập niên đầu thế kỷ XX với vai trò chủ đạo của Nguyễn Thượng Hiền, Phan Bội Châu, Phan Chu Trinh và các nhà nho trong phong trào Đông Kinh nghĩa thực. Và áng văn bằng chữ Hán cuối cùng, có tầm vóc lịch sử lớn trong văn học thế kỷ XX - đó là *Ngục trung nhật ký* của Hồ Chí Minh, viết trong các nhà lao ở Quảng Tây - Trung Quốc, năm 1943.

Như vậy, sự giao thoa ngôn ngữ trong mấy thập niên đầu thế kỷ XX là một hiện tượng có tính lịch sử và mang dấu ấn thời đại.

Thế nhưng trong giao thoa là sự trưởng thành vượt bậc để đạt đỉnh cao các năng lực biểu đạt của chữ Quốc ngữ. Chỉ trên dưới 60 năm, nếu tính từ những sáng tác đầu tiên của Trương Vĩnh Ký ở Nam Kỳ, hoặc trên dưới 20 năm nếu tính từ phong trào Đông Kinh nghĩa thực, chữ Quốc ngữ đã đủ sức đóng vai trò là phương tiện hiệu quả nhất cho công cuộc hiện đại hóa văn chương - học thuật dân tộc. Trong buổi đầu, ở Nam Kỳ, nó là công cụ cho báo chí, khởi đầu là *Gia Định báo* (1865); rồi qua hai trường học lớn là *Đông Dương tạp chí* (1914-1917) và *Nam*

Phong tạp chí (1917-1934) ở Bắc Kỳ, mà ghi nhận những thành tựu đầu tiên trong công việc sưu tập, biên khảo, nghị luận và dịch thuật... như là một *bộ phận quan trọng* và là một *chuẩn bị cần thiết* cho việc xây dựng một nền Quốc văn hiện đại rồi sẽ có gương mặt hoàn thiện của nó, với những đỉnh cao về tác gia và tác phẩm, trên cả ba dòng văn học: lãng mạn, hiện thực và cách mạng, trong thời kỳ 1930-1945.

Một nền Quốc văn, trong nghĩa đầy đủ của nó là bao gồm cả hai bộ phận: văn chương và học thuật. Văn chương là đời sống sáng tác, trên hai thể loại chính là thơ, văn. Học thuật là đời sống khảo cứu, nghị luận, phê bình, dịch thuật. Cả hai, trong tác động qua lại, làm nên diện mạo hoàn chỉnh cho một nền Quốc văn mới của dân tộc, trong tiến trình hiện đại hóa.

*** Chữ Quốc ngữ trước yêu cầu xây dựng một nền Quốc văn mới**

Thế nhưng việc sáng tác văn thơ bằng chữ Quốc ngữ - để thay cho chữ Hán và chữ Nôm - còn phải trải ngót 20 năm trong các thử nghiệm cả về hai phía: người viết và người đọc. Hàng nghìn năm nền văn hóa cổ truyền đã tạo nên một mô hình ổn định cho sáng tác và tiếp nhận, trong đó cả chữ Hán và chữ Nôm đều đã có đời sống riêng gần như không mấy thay đổi. Thế mà không đầy hai thập niên đầu thế kỷ XX, trong những thức nhận mới của đất nước, nền văn chương - học thuật của dân tộc bỗng chuyển sang một mô hình khác - mô hình Quốc ngữ, với sức chuyên chở và phổ cập được trao cho phong trào báo chí, xuất bản, bỗng lần đầu tiên xuất hiện và sớm trở nên sôi nổi như chưa bao giờ có trong ngót nghìn năm nền văn chương học thuật cổ truyền.

Lớp người đảm nhiệm trách nhiệm đón nhận và chuyển tải, phổ biến này vẫn là một thế hệ các nhà nho, đứng đầu là hai cụ Phan - Phan Bội Châu (1867-1940) và Phan Chu Trinh (1872-1926), và những người sáng lập Đông Kinh nghĩa thực. Một thế hệ chủ yếu vẫn thuộc lớp người được đào tạo trong nền Hán học, nhưng đã sớm giác ngộ sự cần thiết phải có cái vốn Tây học, để tiếp xúc với văn minh phương Tây; mong qua sự tiếp xúc ấy mà tìm ra lời giải và cách thức giải quyết các vấn đề bức xúc của dân tộc, về mặt văn hóa, tinh thần. Họ là lớp người chưa

Lịch sử văn học Việt Nam

kip tham gia hoặc tránh được sự đàn áp của chính quyền thực dân vào những năm Thân, năm Dậu (1908-1909), rồi có hoàn cảnh tiếp nhận cái vốn học thuật phương Tây - hoặc qua Tân thư của Trung Hoa, hoặc trực tiếp qua nền giáo dục Pháp - Việt. Lớp người này đã góp phần quan trọng tạo nên diện mạo văn chương - học thuật trong một cuộc chuyển giao từ văn hóa cổ truyền sang nền học thuật mới, trong hai thập niên đầu thế kỷ XX.

Đây là thời kỳ nền kinh tế thuộc địa và đời sống đô thị dần dần được hình thành; nền văn hóa Pháp bước đầu thâm nhập; nền giáo dục Hán - Việt còn song song tồn tại cho đến năm 1919 là năm khoa thi chữ Hán cuối cùng bị bãi bỏ. Một thời kỳ giao thoa giữa hai nền học cũ - mới diễn ra vừa êm thấm vừa gay gắt, vừa có mặt cưỡng chế vừa có phần tự nguyện.

Trách nhiệm tạo thật sự những chuyển động và đưa lên đường ray hiện đại một nền Quốc văn mới, rồi sẽ đặt lên vai một thế hệ người viết xuất hiện vào những năm 20, với Tản Đà (1889-1939) - người tiền trạm của Phong trào Thơ mới, với Hoàng Ngọc Phách (1896-1973) - tác giả *Tổ Tâm*, người khai sinh nền tiểu thuyết mới và trào lưu lãng mạn trong văn xuôi... Thế nhưng công việc chuẩn bị cho sự nghiệp sáng tác nằm trong các hoạt động sưu tầm, biên khảo, dịch thuật thì đã được chuẩn bị sớm hơn - kể từ Nguyễn Bá Học (1857-1921), Nguyễn Đỗ Mục (1866-?), Nguyễn Hữu Tiến (1874-1941), Phan Kế Bính (1875-1921), Nguyễn Can Mộng (1875-1953), Hoàng Tăng Bí (1883-1939), Phạm Duy Tốn (1883-1927), Nguyễn Trọng Thuật (1883-1940), Hồ Biểu Chánh (1885-1958), Nguyễn Tử Siêu (1887-1965), Trần Trọng Kim (1887-1953), Phan Khôi (1887-1959), Bùi Kỷ (1887-1960), Nguyễn Văn Tố (1889-1947), Nguyễn Văn Ngọc (1890-1942), Lê Thuốc (1891-1975), Phạm Quỳnh (1892-1945), Ngô Tất Tố (1893-1954), Dương Quảng Hàm (1898-1947)...

Đây là lớp người có vốn kiến thức sâu về văn hóa phương Đông, nhưng cũng không hoàn toàn xa lạ với văn hóa phương Tây. Phan Kế Bính, tác giả *Việt Hán văn khảo* và *Việt Nam phong tục*, chuyên giữ mục

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Hán văn cho *Đông Dương tạp chí*, nhưng theo Vũ Ngọc Phan, người đọc vẫn cứ nghĩ ông là nhà Tây học kiêm Hán học.

Công việc sưu tầm, biên khảo, dịch thuật ở buổi đầu tiếp xúc văn hóa Đông - Tây đã được đặt lên vai thế hệ các nhà nho có ít nhiều vốn Tây học này, bắt đầu từ trong và sau Thế chiến thứ nhất, chủ yếu chung quanh hai tờ *Đông Dương tạp chí* (1914-1917) và *Nam Phong tạp chí* (1917-1934).

Hoạt động của hai tờ *Đông Dương tạp chí* và *Nam Phong tạp chí*, trong hiệu quả khách quan của nó, đã góp phần giới thiệu di sản văn hóa cổ, bao gồm vốn văn hóa dân gian và văn học cổ điển dân tộc; đồng thời qua dịch thuật và giới thiệu cũng góp phần thúc đẩy quá trình tiếp xúc với văn học phương Tây, giúp hướng tới và đẩy nhanh con đường hiện đại hóa văn học dân tộc⁽¹⁾.

Trong thế hệ các nhà nho - học giả này có nhiều tên tuổi rất đáng kính nể. Nguyễn Văn Tố (1889-1947) - phụ trách Trường Viễn Đông bác cổ, người luôn mặc quốc phục, đầu để búi tóc, đối tượng chế giễu của nhóm *Phong hóa*, là người am hiểu sâu cả hai nền văn hóa Đông - Tây. Theo Hoàng Ngọc Phách, ông là nhà “bác học Việt Nam”, là người còn giỏi Pháp văn hơn cả nhiều thầy Tây ở Trường Bưởi. Bùi Kỷ (1887-1960) đậu Cử nhân, rồi Phó bảng, có mấy năm du học ở Pháp, theo Đặng Thai Mai, được người đương thời xem là “Hán - Pháp tinh thông”... “Cụ Bùi hồi này, cùng với Trần Trọng Kim, Phạm Quỳnh là ba nhà trí thức cỡ lớn ở thủ đô”⁽²⁾. Ở tư cách nhà giáo - học giả, lớp thầy học của thế hệ Đặng Thai Mai, ngoài Bùi Kỷ, còn phải nhắc đến Võ Liêm Sơn

1. Năm 1972, trong hồi ký *Nhớ nghĩ chiều hôm*, Đào Duy Anh viết: “Tôi tự học văn học Việt Nam và biết viết Quốc văn phải nói thực một phần không ít là nhờ chuyên đọc tạp chí *Nam Phong*. Trong khi dạy học ở Đồng Hới, đồng thời với việc học thêm chữ Pháp theo một chương trình nhất định, tôi không bỏ việc nghiên cứu Quốc văn và Hán văn, vẫn lấy tạp chí *Nam Phong* làm công cụ chính”. Bản in của NXB Trẻ, 1989, tr.19.

2. Đặng Thai Mai, *Hồi ký*, NXB Tác phẩm mới, H., 1985, tr.297.

Lịch sử văn học Việt Nam

(1888-1949), tác giả *Hài văn* và *Cô lầu mộng* có cả bằng Thành chung Tây học và Cử nhân Hán học trong hai năm 1911 và 1912; và Lê Thuốc (1891-1975), người mẫu mực về cả hai phương diện: tri thức Đông - Tây và khoa sự phạm...

Sau thế hệ những tên tuổi đã kể trên là một lớp trí thức trẻ hơn được đào tạo ở các bậc Trung học và Cao học Pháp - Việt. Nền thi cử bằng chữ Hán bị bãi bỏ từ năm 1919, nên vốn Hán học ở lớp người này có mỏng dần đi, mỏng đi nhưng họ vẫn còn. Có thể nói họ là lớp Tây học đầu tiên có ít nhiều vốn Nho học. Hướng hẳn về phía Tây học, họ tìm đến chủ nghĩa cá nhân và con đường giải phóng cá nhân trong Chủ nghĩa Lãng mạn Pháp thế kỷ XIX. Kể từ thế hệ này, sự lập thân và tu dưỡng nghề nghiệp của họ vừa dựa trên các kết quả hạn chế ở học đường, vừa là sự ráo riết mở rộng cái vốn đọc và học văn hóa phương Tây - qua Pháp ngữ. Cũng cần nói thêm, từ đầu những năm 20, nền giáo dục ở nhà trường Pháp - Việt là hoàn toàn chuyên dành cho ngôn ngữ Pháp và văn học Pháp. Lớp sinh viên Cao đẳng Sư phạm, bằng con đường vừa học ở trường, vừa tự học, kể từ Hoàng Ngọc Phách, Đặng Trần Phát, Đặng Thai Mai, Vũ Ngọc Phan, Đào Duy Anh, Hoàng Xuân Hãn, Đông Hồ, Nam Xương, Nhất Linh, Hoàng Đạo, Thế Lữ, Nguyễn Mạnh Tường, Thiều Sơn, Hoài Thanh, Nguyễn Tuân, Nguyễn Huy Tường, Nguyễn Khắc Viện... sẽ qua tiếng Pháp mà trực tiếp đến với lịch sử văn hóa và văn học Pháp, kể từ thời Phục hưng cho đến đầu thế kỷ XX. Chữ Quốc ngữ sau hai thập niên vận động đã có thể tạo được một lớp công chúng thành thị cho văn học, lúc này đã có một đời sống thị trường khá nhộn nhịp ở Hàng Trống, Hàng Gai, Hàng Bông, Tràng Tiền, không kể thị trường Sài Gòn đã có sớm hơn; thứ chữ Quốc ngữ đó giờ đây chỉ còn co lại một vị trí rất ít ỏi trong ba năm đầu Chương trình Tiểu học⁽¹⁾ còn chữ Hán chỉ được một giờ trong tuần ở Chương trình Cao đẳng.

1. Hệ thống Tiểu học thời thuộc Pháp gồm 6 năm. Ba năm đầu, ở bậc thấp là: Cours Enfantin (Lớp Năm), Cours Préparatoire (Lớp Tư), Cours Élémentaire (Lớp Ba). Ba năm ở bậc cao là: Cours Moyen I (Lớp Nhì đệ nhất), Cours Moyen II (Lớp Nhì đệ nhị), và Cours Supérieur (Lớp Nhất).

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Giáo dục học đường là như vậy, nhưng đời sống văn hóa tinh thần trong kết quả của cuộc vận động phổ biến chữ Quốc ngữ và văn học Quốc ngữ nơi số đông công chúng thành thị thì chắc chắn còn được mở rộng hơn, ngoài ý muốn của chính quyền thực dân.

Cố nhiên mục tiêu và khả năng trang bị của nền giáo dục Pháp - Việt là nhằm đào tạo những người thừa hành trong bộ máy hành chính của chế độ thuộc địa. Nhưng có sự thực là bên cạnh số ít ỏi những “ông Tây An Nam”, rất nhiều trí thức đều có tinh thần dân tộc và có ý thức tự học, tự lập rất cao để trở thành không phải *trí thức thuộc địa* như chính quyền thực dân mong muốn, mà là *trí thức dân tộc* với các tên tuổi thuộc các thế hệ như đã kể trên. Số lớn trong họ đều hướng về những nghề tương đối tự do như làm thầy giáo, làm báo, hoạt động khoa học, kỹ thuật hoặc nghiên cứu học thuật, viết văn... Đó là những nghề không nhằm vào sự giàu sang, vinh thân phì gia; càng không chịu thân phận công chức nô lệ. Cái định hướng chọn loại nghề tự do này cũng nói lên phần nào ý thức dân tộc, lòng tự trọng, niềm mong muốn tự do của người trí thức Việt Nam; và mặt khác cũng chứng minh sự nhạy cảm của các thế hệ trí thức trước nhu cầu canh tân, đổi mới đất nước. Họ đã không thể đi con đường của các văn thân - sĩ phu trước đó hoặc của những người cộng sản đồng thời - là con đường đầy chông gai và nguy hiểm; không thể hoặc phải tránh những con đường đó, họ phải chọn con đường xây dựng nền văn hóa dân tộc theo xu thế hiện đại, để cho kịp người và bằng người.

Vậy là, qua hoạt động khá liên tục của mấy thế hệ học giả, mà hai phương diện của văn chương - học thuật là di sản dân gian và cổ điển của dân tộc và tinh hoa của văn hóa nước ngoài để phổ cập cho công chúng rộng rãi đã được sưu tầm, phát hiện, tuyển chọn, phiên âm, phiên dịch, chú giải, giới thiệu, trong suốt hai thập niên đầu thế kỷ XX, ở tư cách cá nhân, hoặc thông qua các nhóm, chung quanh một tờ báo, một văn đoàn, một ông chủ xuất bản.

Cố nhiên, sự chuẩn bị và những khởi động đầu tiên cho công việc này đã được tiến hành sớm hơn ở Nam Kỳ - do là đất thuộc địa, nên chữ Quốc ngữ có điều kiện và cần được phổ cập sớm hơn. Và người có công

Lịch sử văn học Việt Nam

đầu trên lĩnh vực này là Trương Vĩnh Ký (1837-1898) - nhà bác học biết rất nhiều thứ tiếng, nhưng vẫn dành phần tâm huyết cho việc phiên âm các văn bản văn chương cổ điển và biên soạn văn học dân gian bằng Quốc ngữ như *Kim Vân Kiều* của Nguyễn Du (1875), *Đại Nam Quốc sử diễn ca* (1887), *Lục súc tranh công* (1889), *Phan Trần truyện* (1889), *Lục Vân Tiên truyện* (lần đầu 1889, lần thứ tư - 1897).

Trương Vĩnh Ký cũng là người dịch ra Quốc ngữ đầu tiên các văn bản *Tam tự kinh*, *Tứ thư* (1889) - mà chất lượng dịch, ngọt nửa thế kỷ sau, năm 1937, vẫn được nhà bác học Nguyễn Văn Tố khen: “Bản dịch của Pétrus Ký có thể kể vào số những bản dịch khá, những bản dịch như thế bây giờ thật hiếm”.

Là người viết những áng văn xuôi Quốc ngữ đầu tiên trong *Chuyến đi Bắc Kỳ năm Ất Hợi* (1876), *Bất cương chớ cương làm chi* (1882), *Kiếp phong trần* (1885)...

Có điều, những công việc ông làm chỉ mới được hưởng ứng và tiếp tục ở một số người ít ỏi. Phải chuyển sang thế kỷ sau, chờ cho đến khi công cuộc khai thác thuộc địa được triển khai mạnh mẽ, và các hoạt động trên các lĩnh vực văn hóa, giáo dục, báo chí, xuất bản phát triển theo yêu cầu tăng tốc của sự nghiệp khai thác đó thì mới có thể nhận diện cả một phong trào. Sự khởi động cần được tính đến ở đất Nam Kỳ, nhưng để thành một phong trào, với các mốc lịch sử, các tiêu điểm đánh dấu, các bước ngoặt thì phải chờ chuyển ra đất Bắc, với trung tâm văn hóa, chính trị là Thủ đô Hà Nội.



Một nhận thức tổng quan về lịch sử văn học dân tộc là rất cần cho sự thúc đẩy nền sáng tác văn học đương đại. Nhu cầu này sớm được đặt ra nhưng để giải quyết nó phải là cả một quá trình dài, trong vài thập niên, với sự tiếp sức của nhiều thế hệ. Để có một nhận thức như thế cần biết bao nhiêu là sự chuẩn bị - bao gồm từ sưu tầm, tuyển chọn, rồi phiên âm, phiên dịch, chú giải - tóm lại là toàn bộ các khâu cho văn bản, để tiến

tới các văn bản có thể tin cậy. Thế nhưng, với chúng ta, có biết bao là khó khăn đã đặt ra chung quanh chỉ riêng khâu văn bản đó, bởi có rất ít thứ được vào thư tịch, hoặc có vào thư tịch rồi cũng rất dễ bị hư hao, vì tam sao thất bản. Chẳng riêng văn học dân gian, suốt hàng chục thế kỷ chỉ được lưu hành bằng truyền khẩu, mà ngay văn học viết - kể cả văn học thời tiền hiện đại, mới chỉ lùi lại vài chục năm, nếu không kịp ghi lại, định hình lại trên văn bản thì cũng rất dễ dàng bị cuốn trôi không còn chút tăm dạng. Không kể đến Hồ Xuân Hương, ngay cả hai tác gia gần nhất là Tú Xương và Phan Bội Châu, mới không đầy nửa thế kỷ, mà công việc sưu tầm về họ đã rất khó khăn.

Hiểu tình hình trên để thấy công việc sưu tầm, phiên âm, phiên dịch di sản cổ nơi nguyên bản Hán Nôm ra văn bản Quốc ngữ, trong hoạt động âm thầm của mấy thế hệ trí thức, vào những năm mười, rồi hai mươi, để thông qua các phương tiện in ấn mà phổ cập cho công chúng rộng rãi những người có chữ và ham học, ham đọc là một bước ngoặt rất quyết định cho kho tàng văn học cổ trở thành món ăn tinh thần của nhân dân, và khiến cho văn học cổ tham gia được vào đời sống văn học đương đại.

Đó là các văn bản *Truyện Kiều* bằng Quốc ngữ của Trương Vĩnh Ký và Nguyễn Văn Vĩnh trên cơ sở hai bản Phường và Kinh; rồi văn bản *Truyện Thúy Kiều* của Trần Trọng Kim.

Đó là *Chinh phụ ngâm* mà vấn đề tác giả là Đoàn Thị Điểm hoặc Phan Huy Ích đã được đặt ra.

Là việc phiên âm, phiên dịch và giới thiệu một số tác phẩm tiêu biểu trong vốn cổ dân tộc kể từ thời Lý Trần. Trên *Đông Dương tạp chí*, Phan Kế Bính trích dịch Lê Quý Đôn, dịch *Đại Nam nhất thống chí*; Nguyễn Đỗ Mục biên tập *Chinh phụ ngâm khúc dẫn giải*... Trên *Nam Phong tạp chí*, Nguyễn Hữu Tiến dịch *Vũ trung tùy bút*, *Lĩnh Nam dật sử*, lược dịch *Đại Nam liệt truyện*, biên dịch *Giai nhân di mặc*, biên tập thơ cổ trong *Cổ sếu nguyên âm* rồi *Nam âm thi văn khảo biện*, soạn *Việt văn hợp tuyển giảng nghĩa*, và tuồng *Đông A song phụng*; Nguyễn Trọng Thuật dịch *Thượng kinh ký sự* và viết tiểu thuyết *Quả dưa đỏ*.

Lịch sử văn học Việt Nam

Ưu Thiên Bùi Kỷ nghiên cứu các lối văn và thể văn dân tộc trong *Quốc văn cụ thể*, biên khảo *Trê Cóc* và *Truyện Thúy Kiều* của Trần Trọng Kim. Sở Cuồng Lê Dư soạn *Nam quốc nữ lưu*, *Nữ lưu văn học sử*, *Bạch Vân am thi văn tập*, *Vị Xuyên thi văn tập*, *Phổ Chiêu thiên sư thi văn tập*.

Một loạt các truyện Nôm được phiên âm ra Quốc ngữ và bày bán rẻ trên các vỉa hè, đường phố Hàng Đào, Hàng Gai như *Phan Trần*, *Phạm Tải - Ngọc Hoa*, *Phạm Công - Cúc Hoa*, *Nhị độ mai*, *Thạch Sanh*, *Hoàng Triều...*

Và về kho tàng văn học dân gian, trên hai thể loại tiêu biểu là truyện cổ và ca dao, với công khai phá đầu tiên của Ôn Như Nguyễn Văn Ngọc, là người, chỉ trong khoảng thời gian dưới 10 năm, từ 1927-1936, đã biên soạn và cho ấn hành khoảng 10 bộ sách gồm *Đông Tây ngụ ngôn* - 2 quyển, *Nhi đồng lạc viên*, *Truyện cổ nước Nam* - 2 quyển, *Câu đối*, *Đào nương ca*, *Cổ học tinh hoa*, *Tục ngữ phong dao*, *Để mua vui...*

Những khai phá ban đầu này rất đáng trân trọng, bởi đó chính là sự hưởng ứng và bổ sung cho nhau trong ý thức hoàn thiện diện mạo văn học dân tộc, và trên một nhận thức khoa học về đối tượng - do người tiến hành là các thế hệ tác giả nhận được ít nhiều ảnh hưởng lối tư duy Thái Tây, của văn hóa phương Tây.

Các hoạt động đó, không phải ngẫu nhiên. Nó nằm trong ý thức về *sự phục hưng văn hóa dân tộc*. Có thể nói đến một cuộc phục hưng văn hóa như thế, có phần âm thầm nhưng không ít sôi nổi bên trong; và cố nhiên, khác với mọi cuộc phục hưng có quy mô rộng lớn, và có tầm nhân loại như thời kỳ Phục hưng (Renaissance) của phương Tây, đây là cuộc phục hưng dưới sự kiểm soát của chính quyền thực dân và trong khuôn khổ chế độ thuộc địa. Một cuộc phục hưng trên cơ sở của ý thức dân tộc, trên mong muốn gây một niềm tự tôn: Việt Nam có một nền văn hóa riêng, không những lâu đời mà còn mang đặc trưng riêng, qua các tác gia thành văn và qua một nền văn chương bình dân, được xây dựng chính trên tiếng nói dân tộc và một tâm thức rất giàu bản sắc dân tộc. Nền văn học đó quả có chịu ảnh hưởng sâu sắc văn hóa Trung Hoa trong một bộ

Văn học Việt Nam (1900-1930)

phận viết bằng chữ Hán; nhưng ở bộ phận chữ Nôm và loại hình văn hóa dân gian lại là nơi bảo lưu rất rõ cốt tính dân tộc.

Sau việc sưu tập, phiên âm, phiên dịch, biên soạn là việc phân tích, khảo sát, đánh giá vốn di sản văn chương học thuật dân tộc. Câu chuyện này sẽ được đặt ra vào những năm 20 và 30, chung quanh câu hỏi: *Chúng ta đã có một nền Quốc học chưa trong so sánh với văn minh Trung Hoa?* giữa những người tham gia là Ngô Đức Kế, Trịnh Đình Rư, Phan Khôi, Phạm Quỳnh, Lê Dư, Huỳnh Thúc Kháng, Vũ Ngọc Phan, Hoài Thanh... Thế nhưng cả hai phía, phía chủ trương có là Lê Dư, và phía chủ trương *chưa* là Phan Khôi, Phạm Quỳnh... đều chưa đi được đến tận cùng lý lẽ của mình. Trong bối cảnh nhiều vấn đề đặt ra, nhiều cuộc tranh luận còn chưa ngã ngũ, câu chuyện xây dựng một nền Quốc văn bằng Quốc ngữ tạm phải gác lại.

Nhân vấn đề chữ Nôm và chữ Quốc ngữ, mà vấn đề ngôn ngữ dân tộc nói chung cũng được quan tâm. Do tiếp xúc với một ngôn ngữ sáng sủa, khoa học như ngôn ngữ Pháp nên yêu cầu *khoa học hóa tiếng Việt*, để nhanh chóng nâng cao hiệu quả sử dụng và phổ cập của nó cũng sớm được đặt ra, kể từ *Việt văn tinh nghĩa* (1928) của Nguyễn Trọng Thuật đến *Việt Nam văn phạm* (1943) của Trần Trọng Kim. Có nhiên ở khu vực này thì giới nghiên cứu ngôn ngữ hôm nay đã có thể tiến rất xa. Nhưng trong những khởi động ban đầu ấy, điều không thể phủ nhận là một yêu cầu *khoa học hóa tiếng Việt* cùng một niềm *yêu mến đến thiết tha* tiếng Việt trái mấy thế hệ - từ Nguyễn Văn Vĩnh, Phạm Quỳnh đến Nguyễn Huy Tưởng, Hoài Thanh, Nguyễn Tuân, Thạch Lam - nó chính là một trong các động lực quan trọng thúc đẩy quá trình hiện đại hóa ngôn ngữ văn chương và đưa lại những thành tựu rạng rỡ trong văn xuôi và thơ.

Diện mạo lịch sử văn học và văn hóa dân tộc gắn với tiếng nói - chữ viết dân tộc được đặt ra như trên cũng là nằm trong mối quan tâm chung đến lịch sử dân tộc. Xứ An Nam được chia thành ba kỳ - Bắc Kỳ, Trung Kỳ, Nam Kỳ - trong bản đồ Đông Dương gồm thêm Mên - Lào, tất cả đều là thuộc địa của Pháp - được gọi tắt là Đông Pháp - có tên chung là

Lịch sử văn học Việt Nam

Indochine, là một nước có chủ quyền, có lịch sử nhiều nghìn năm. Nhận thức đó đâu dễ bị phôi pha sau hơn nửa thế kỷ đất nước bị xóa tên trên bản đồ. Công việc biên khảo và giới thiệu lịch sử dân tộc bằng Quốc ngữ - là công việc đặt ra không muộn hơn việc biên soạn và giới thiệu văn hóa, văn học dân tộc, với công mở đầu là Trần Trọng Kim qua hai quyển sử: *An Nam sử lược* (1917), rồi *Việt Nam sử lược* (1929). Có sử viết bằng Quốc ngữ mới có điều kiện phổ cập các tri thức về sử trong công chúng học đường và xã hội. Công của người viết ở đây là tổng hợp, khai thác và rút ra, trong di sản học thuật truyền thống, từ Lê Văn Hưu thế kỷ XV đến Phan Huy Chú thế kỷ XIX, những đường nét chủ yếu của lịch sử dân tộc, trên quan điểm dân tộc và với một phương pháp khoa học nhất định. Cũng cần nói thêm, nếu trước đây, từ trong lịch sử xa xưa cho đến nửa đầu thế kỷ XX, viết sử đó là công việc chỉ một hoặc một vài người làm, và làm trong âm thầm, thì nửa sau thế kỷ, là gồm nhiều người trong nhiều tập thể cùng làm; vào một lúc nào đó, nếu cần thiết, chúng ta cũng cần soát xét lại thử xem, để biết ta đã tiến hơn người trước được bao nhiêu.

Nhân nói về sử, cũng không nên bỏ qua những cuốn sách được ghi là *sử* - và *truyện*, theo lối liệt truyện - của các nhà nho yêu nước, do yêu cầu bức xúc của vận động cách mạng mà được viết ra như *Việt Nam vong quốc sử* (1905), *Việt Nam Quốc sử khảo* (1908), (không kể *Trùng Quang tâm sử*), *Hoàng Phan Thái truyện* (1907), *Hà thành liệt sĩ truyện* (1913), *Ngư Hải ông liệt truyện* (1913), *Chân tướng quân* (1917)... của Phan Bội Châu. Có điều, ở các bộ sử và truyện này, mục tiêu của tác giả không phải là làm sử, càng không phải là làm sử theo một phương pháp khoa học nào đó, mà là nhằm trực diện cổ động cho tinh thần yêu nước, là kêu gọi cứu nước.

Từ mấy bộ sử dân tộc trong ba thập niên đầu thế kỷ đến nửa đầu những năm bốn mươi, một lớp học giả mới sẽ triển khai sâu vào các khu vực văn hóa sử, văn học sử - như *Việt Nam văn hóa sử cương* (1938) của Đào Duy Anh, *Việt Nam cổ văn học sử* (1942) của Nguyễn Đồng Chi, *Văn học đời Lý* và *Văn học đời Trần* (1943) của Ngô Tất Tố, *Việt Nam văn học sử yếu* (1943) của Dương Quảng Hàm...

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*
* *

Bên cạnh việc sưu tập, tuyển chọn, biên soạn di sản văn chương, học thuật cổ điển là công việc dịch thuật trên hai khu vực: Hán và Pháp ra Quốc ngữ.

Với chữ Quốc ngữ, một tầng lớp công chúng mới ở thành thị lần đầu tiên được tiếp xúc với nền văn chương thế giới, trước hết là nền văn chương Trung Hoa cổ và trung đại, suốt hàng ngàn năm trước đây chỉ là món ăn tinh thần cao sang của một bộ phận rất nhỏ trong các giới khoa bảng, quan lại; và đồng thời là nền văn học phương Tây, không lâu trước đó - trừ các nhà nho có tiếp xúc với Tân thư - là một thực thể còn rất xa lạ.

Công việc dịch thuật lần đầu tiên được ý thức một cách tự giác, bởi một tầng lớp trí thức, rồi sẽ góp phần, một mặt đáp ứng nhu cầu đọc của dân chúng, và mặt khác, sẽ có tác động tích cực đối với đời sống sáng tác, để đưa dần nền văn học Việt Nam vượt qua nhanh thời kỳ giao thời mà đi vào quỹ đạo một nền văn học hiện đại.

Văn chương học thuật của Trung Hoa cổ - trung đại vốn đã là đối tượng quen thuộc đối với giới trí thức Nho học dân tộc suốt hàng chục thế kỷ. Nhưng phải thông qua chữ Quốc ngữ, cái vốn văn hóa đó mới có khả năng đến được với số đông công chúng bình dân, trong sinh hoạt thành thị vào buổi đầu thế kỷ XX. Một tài liệu tham khảo tin cậy cho vấn đề này là bài viết *Ảnh hưởng của tiểu thuyết Trung Quốc với văn học Việt Nam* của Giáo sư Nhan Bảo, in trong sách *Trung Quốc truyền thống tiểu thuyết*, do Á châu Bắc Kinh xuất bản năm 1989, được dịch in trên *Tạp chí Văn học* số 9-1998. Sau phần sách chữ Hán và chữ Nôm là phần sách viết bằng Quốc ngữ trên các nguồn tư liệu ông thu thập được từ các học giả phương Tây. Đó là các thư mục “đường như đã hoàn chỉnh” của Cordière, Boudet và bà C. Rageau, từ 1922 đến 1944; - 1922 là năm có luật bản quyền; sau đó lại có tiếp bản bổ sung sách trước 1922 của thư mục này. Là thư mục trên phiếu của Viện nghiên cứu Viễn Đông Pháp ghi chép sách báo xuất bản sau Thế chiến thứ hai; và mục lục trên phiếu

Lịch sử văn học Việt Nam

của Viện Đông phương Pháp. Kết quả trên các thư mục cho thấy có 316 bộ sách được phiên dịch (không kể tái bản); và ông cho rằng con số đó còn thấp so với thực tế khá nhiều.

Theo nhận xét của Giáo sư Nhan Bảo, phong trào dịch thuật các tiểu thuyết Trung Hoa sang Quốc ngữ ở ta bắt đầu khoảng 1905 và kéo dài ngót 40 năm, cho đến khi Nhật vào Đông Dương. Các dịch phẩm này số lớn được đăng báo trước khi in thành sách và thường được tiêu thụ rất nhanh. Ông dẫn lời Phan Kế Bính để nói về sự ích lợi và bước tiến nhanh vọt của phong trào dịch vào thập niên đầu thế kỷ XX trong *Lời tựa* bản dịch *Tam quốc chí* của mình. Lịch sử dịch thuật này được Giáo sư Nhan trình bày khá chi tiết, từ văn bản đầu tiên in năm 1905 của Phùng Hoàng Sanh, tiếp đến là chín vị khác, trong đó có Trần Phong Sắc, Nguyễn Chánh Sắt, rồi mới đến *Tam quốc chí diễn nghĩa*, với bản dịch phía Bắc của Phan Kế Bính, như phần trên đã nói đến, và bản dịch phía Nam của Nguyễn Liêm Phong và Nguyễn An Cũ. Người xuất bản các loại sách này thường là các viên chức nhà nước và thương nhân; viên chức như Nguyễn Hữu Sinh, Hoàng Khắc Thuận và Đỗ Văn Hoa; và thương nhân, đó là Hoàng Tư Phú ở Mỹ Tho, Nguyễn Thành Kỳ buôn đá quý ở Tân An, và Đinh Thái Sơn buôn sách báo Quốc ngữ, buôn và sửa chữa xe đạp ở Sài Gòn.

Từ 1925 trở đi, do sự phát triển rộng rãi công chúng ở thành thị mới có sự xuất hiện các bản dịch tiểu thuyết võ hiệp mà dịch giả chính là Lý Ngọc Hưng, có bút danh Hoa Nhân. Từ 1927 đến 1941 Hoa Nhân dịch đến 16 bộ trên địa bàn phía Nam. Còn tiểu thuyết tình cảm thì Từ Trầm Á đứng vị trí hàng đầu với ba bộ được dịch và được đón đọc ở Bắc Bộ.

Đúng như nhận xét của Giáo sư Nhan Bảo, các bản dịch trước khi in thành sách đều đã được đăng báo, và hai tờ báo có công lớn nhất trong việc này là *Đông Dương tạp chí* và *Nam Phong tạp chí* - suốt trong hai thập niên kể từ đầu Thế chiến thứ nhất cho đến đầu những năm 30. Phan Kế Bính sau bản dịch *Tam quốc chí diễn nghĩa* với công nhuận sắc của Nguyễn Văn Vĩnh còn chọn dịch các sách *Chiến quốc*, *Cổ văn*, *Liệt Tử* -

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Mặc Tử, Hàn Phi Tử, Âu Dương Tu, Bạch Cư Dị; và các truyện rút ở *Tĩnh sử*, *Kim cổ kỳ quan*, *Tiền Hán thư*... Nguyễn Đỗ Mục cũng là người rất có công trong việc dịch *Đông Chu liệt quốc*, *Tây sương ký*, *Tái sinh sinh*, *Song phương kỳ duyên*... Các bộ truyện dịch này, đến với đời sống thị trường, quả có nhiều sức hấp dẫn, để cùng với khu vực sách dịch văn học phương Tây xuất hiện cùng thời, mà góp phần thúc đẩy sự hình thành một nền văn xuôi mới gồm cả hai khuynh hướng lãng mạn và hiện thực sẽ được mạnh mẽ vào những năm 20 là những năm các sáng tác về đề tài dã sử và lịch sử cũng xuất hiện khá dồn dập như *Quả dưa đỏ*, *Lý Thường Kiệt*, *Ngọn cờ vàng*, *Tiếng gầm đêm đông*...

Xuất hiện cùng thời, nhưng có phần sôi nổi, và đem đến nhiều phong vị mới lạ cho công chúng và đời sống sáng tác là khu vực dịch văn học Pháp và văn học phương Tây nói chung. Hoạt động này cũng được đặt lên vai nhiều thế hệ; và có thể nói vẫn được bắt đầu sớm nhất ở Nam Bộ, với những đóng góp đầu tiên của Trương Vĩnh Ký, rồi Trương Minh Ký, Trần Chánh Chiếu... Lớp độc giả sớm có chữ Quốc ngữ ở Việt Nam đã có thể đến với văn học Pháp nhờ vào các bản dịch về La Fontaine, Fénelon, Dumas-père, qua các tên sách nghe vừa quen vừa lạ: *Chuyện Phan-sa diễn ra Quốc ngữ* (Bản dịch 16 bài thơ ngụ ngôn của La Fontaine - 1884), *Chuyện Tê-lê-mắc phiêu lưu ký* (*Les adventures de Télémaque* - 1887), *Tiền căn báo hậu* (*Le comte de Monte Cristo* - 1907)...

Người có công đầu tạo một bước ngoặt quan trọng cho phong trào dịch thuật văn học Pháp sang Quốc ngữ là Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936). Ông vốn là người khởi đầu phong trào Truyền bá chữ Quốc ngữ; và có ý thức xây dựng một nền văn chương Quốc ngữ trên tờ *Đông Dương tạp chí* do chính ông làm chủ bút. Những sách do ông dịch, số lớn đều được đăng trên tờ tạp chí, trong những năm 1913 đến 1917; và về sau, khoảng từ 1928 đến 1936, đều được ấn hành trong Tủ sách Âu Tây tư tưởng. Sự nghiệp dịch của Nguyễn Văn Vĩnh là cả một khối lượng đồ sộ, gồm những bản dịch thơ La Fontaine rất phóng khoáng, giàu ý vị, và bộ sách *Những kẻ khốn nạn* của Hugo đọc rất thoáng, rất thoát, gần như không chút nô lệ vào nguyên bản. Cũng

Lịch sử văn học Việt Nam

qua Nguyễn Văn Vĩnh, bạn đọc phổ thông còn được biết *Miếng da lừa* của Balzac, *Truyện trẻ con* của Perrault, *Gil Blas de Santillane* và kịch *Tourcaret* của Lesage, các vở *Trưởng giả học làm sang*, *Giả đạo đức*, *Người bệnh tưởng*, *Người biển lận* của Molière, *Ba người ngự lâm pháo thủ* của A. Dumas...

Bên cạnh các bản dịch còn phải kể đến các phóng tác dựa theo cốt truyện Pháp để xây dựng các truyện Việt Nam, mà người sớm để lại các ấn phẩm thuộc loại này là Hồ Biểu Chánh với những *Chúa Tàu Kim quy* (*Le comte de Monte Cristo*), *Cây đẳng mùi đời* (*Sans famille*), *Ngon cỏ gió đùa* (*Les Misérables*)... Chương trình giáo khoa bậc Cao đẳng ưu tiên tuyệt đối cho ngôn ngữ người thống trị đã tạo cơ hội cho nhiều thế hệ sinh viên được trực tiếp đến với các trích đoạn văn chương cổ điển. Một tầng lớp trí thức mới, thuộc thế hệ thuần Tây học dần dần hình thành rồi đây đã có thể tiếp xúc trong nguyên bản với bao say mê hứng thú các tác phẩm của Malherbe, Ronsard; của Racine, Corneille; của Hugo, Lamartine; của Balzac, Stendhal; của A. Daudet, A. France... Từ thời kỳ Mặt trận Dân chủ cho đến Thế chiến thứ hai, công chúng rộng rãi đã có thể được biết kỹ hơn những người đồng thời với mình, qua nguyên bản tiếng Pháp hoặc qua các trích dịch và giới thiệu về André Gide, Paul Valéry, Romain Rolland, Henri Barbusse, Louis Argon, Paul Elouard, cùng với một số tác giả văn học phương Tây trong đó có văn học Nga và Nga Xô viết, qua các bản dịch tiếng Pháp, như Léon Tolstoi, Dostoievski, Gorki...

Trở lên là sự lược kể những kênh dẫn, những lối vào, và ảnh hưởng của văn học phương Tây đối với văn học Việt Nam, với đời sống tinh thần Việt Nam; những ảnh hưởng có phần lộn xộn, khó hệ thống do sự chi phối của chế độ thuộc địa, và tùy thuộc vào bản lĩnh tiếp nhận của mỗi thế hệ; nhưng chắc chắn nó đã là ngọn gió mới, là nguồn sáng mới soi vào sự phong bế của nhiều nghìn năm nền văn hóa phương Đông cổ truyền.

Hai cuộc khai thác thuộc địa làm xuất hiện đời sống đô thị và nền kinh tế thuộc địa trước và giữa hai cuộc Thế chiến đã đưa tới sự hình

Văn học Việt Nam (1900-1930)

thành nền văn học mới Việt Nam theo mô hình văn hóa phương Tây, và dĩ nhiên vị thế chủ lưu là thuộc về nền văn học Pháp, một trong số rất ít nền văn học thuộc loại lớn nhất ở châu Âu để thay thế cho văn học Trung Hoa cổ - trung đại tồn tại suốt hàng ngàn năm. Và có thể nói, kết quả quan trọng của cuộc hôn nhân vừa cưỡng chế vừa tự nguyện đó là sự hình thành đứa con tinh thần: *nền văn học hiện đại Việt Nam*; nói cách khác, đó là sự góp phần đẩy nhanh *quá trình hiện đại hóa văn học dân tộc Việt Nam*. Một quá trình đã diễn ra trong trạng thái gấp rút, khẩn trương, vừa sàng lọc, vừa tiếp nhận, vừa chuyển hóa, với kết quả là sự xuất hiện gần như đồng thời, chỉ trong khoảng hai thập niên trước 1945, *một nền kịch mới* - bắt đầu từ Vũ Đình Long, *một nền thơ mới* với người báo hiệu là Tản Đà, *một nền văn xuôi mới* được khai mạc với *Tổ Tâm*, và sau cùng, *một nền phê bình, khảo cứu, nghị luận*, phải sang những năm 30 mới được phân hóa thành các bộ môn riêng.

Đến đây, có thể nói, những điểm tựa cho thành tựu của sáng tác văn học trước yêu cầu hiện đại hóa trong ba thập niên đầu thế kỷ XX đã được ý thức sớm trên hai phương diện: dựa vào vốn văn chương - học thuật cổ truyền trong quan hệ mật thiết với văn minh Trung Hoa hàng nghìn năm; và sự tiếp nhận mới một cách có ý thức, vốn văn hóa phương Tây, qua sự tiếp xúc và đóng góp của vài ba thế hệ trí thức Nho học và Tây học.

Đoạn văn sau đây nằm trong phần cuối sách *Việt Nam văn học sử yếu* (1943) của Dương Quảng Hàm là một tổng kết có giá trị khái quát về sức sống của dân tộc và văn hóa dân tộc, và về tương lai của văn hóa, văn chương, học thuật Việt Nam: "...dân tộc ta vốn là một dân tộc có sức sinh tồn rất mạnh, trải mấy thế kỷ nội thuộc nước Tàu mà không hề bị đồng hóa, lại biết nhờ cái văn hóa người Tàu để tổ chức thành một xã hội có trật tự, gây dựng nên một nền văn học, tuy không phong phú, rực rỡ, nhưng cũng có chỗ khả quan, có phần đặc sắc, thì chắc rằng sau này dân tộc ta cũng sẽ biết tìm thấy trong nền văn học của nước Pháp những điều sở trường để bổ sung những chỗ thiếu thốn của mình, thứ nhất là

Lịch sử văn học Việt Nam

biết mượn các phương pháp khoa học của Tây phương mà nghiên cứu các vấn đề có liên lạc đến nền văn hóa của nước mình, đến cuộc sinh hoạt của dân mình, thái độ lấy cái tinh hoa của nền văn minh nước Pháp mà làm cho cái tinh thần dân tộc được mạnh lên để gây lấy một nền văn học vừa hợp với cái hoàn cảnh hiện thời, vừa giữ được cái cốt cách cổ truyền”⁽¹⁾.

*
* *

Sau 1.000 năm Bắc thuộc và ngót 10 thế kỷ độc lập tự chủ, dưới sức ép và luôn luôn chịu sự uy hiếp của các triều đại phong kiến phương Bắc, dân tộc và văn hóa dân tộc vẫn giữ được một bản lĩnh riêng, một cốt cách riêng để khẳng định sự tồn tại và phát triển.

Sau hơn một nửa thế kỷ bị chủ nghĩa thực dân phương Tây xâm lược, dân tộc và văn hóa dân tộc lại biết cách thu hút và tiếp nhận những giá trị mới nhằm tạo nên một diện mạo mới trong sinh hoạt tinh thần của mình để không lạc hậu trước thời đại.

Đó là tình hình mới trong một cuộc chuyển giao thời đại, từ Trung đại sang Hiện đại, đã diễn ra gấp rút chỉ trong khoảng 30 năm, tính từ đầu thế kỷ đến 1930.

*** Văn học trong đời sống báo chí, xuất bản từ khởi động đến đầu thập niên ba mươi**

Nửa sau thế kỷ XIX ở Nam Bộ chứng kiến sự xuất hiện đồng thời các áng văn xuôi Quốc ngữ đầu tiên của Trương Vĩnh Ký và tờ báo Quốc ngữ đầu tiên là *Gia Định báo*. *Gia Định báo* ra số đầu ngày 15-4-1865 do Ernest Pottaux làm Chánh tổng tài; từ 1869 đến 1872 Trương Vĩnh Ký thay. Là tuần báo nhưng ngày ra không nhất định, vào thứ ba, tư hoặc bảy; có từ 4 đến 12 trang, khổ 25x32cm, đăng các bài trong hai mục *Công vụ* và *Tạp vụ*; về sau có thêm mục khảo cứu, nghị luận. Đây là tiền

1. Bộ Giáo dục - Trung tâm học liệu xuất bản, Sài Gòn, in lần thứ mười, 1968, tr.461.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

thân cho mô hình kết hợp báo chí và văn học; rồi trở thành diện mạo chung của báo chí thế kỷ XX. *Gia Định báo* tồn tại cho đến năm 1909, và vai trò của nó mờ nhạt dần trong tư cách một tờ công báo, khi có nhiều tờ, nhiều loại hình báo xuất hiện.

Là tờ báo Quốc ngữ đầu tiên, và chịu ảnh hưởng của phong cách báo chí phương Tây, *Gia Định báo* rất cần một lượng bài vở có gắn bó và tìm tòi về sự thật, nên ngày 28-1-1870, báo có thông tri yêu cầu về việc gửi bài, với nội dung như sau:

“Quan Lại bộ Thượng thư gửi lời cùng thầy thông ngôn, thầy giáo tập dặng hay: nay việc làm *Gia Định báo* tại Sài Gòn ở một chỗ nên không có lẽ mà biết cho hết các việc mới lạ các nơi trong 6 tỉnh mà làm ra cho thiên hạ coi, nên xin các thầy cứ mỗi tuần hay là nửa tháng phải viết những chuyện mình biết tại chỗ, tại xứ mình ở như:

- chuyện ăn cướp ăn trộm
- bệnh hoạn tai nạn
- sự rủi ro, cộp bắt sấu ăn
- cháy chợ cháy nhà
- mùa màng thế nào
- tại sở nghề nào thành, vắn vắn...

Nói tắt một lời là những chuyện mới lạ đáng đem vào nhứt trình cho người ta biết. Viết rồi thì phải đề mà gởi về cho *Gia Định báo* Chánh tổng tài ở Chợ Quán. Gởi tờ làm vậy thì khỏi tốn tiền miễn là ngoài bì như vậy thì thôi: Monsieur le Directeur de l'intérieur Service du *Gia Định báo* - Sài Gòn.

Quyển Lại bộ Thượng thư ký:
L. Laugier.”

Chánh tổng tài Trương Vĩnh Ký còn có lời giải thích thêm trong cùng số báo:

“Xin các thầy chớ quên đề ngày, đề chỗ cho hẳn hoi. Phép làm chuyện phải kể tại chỗ nào? Ngày nào, tháng nào? Nhon có làm sao? Ban đầu làm sao? Khúc giữa thế nào? Sau hết ra việc gì? Lợi hay hại, may hay rủi, vắn vắn...”

Lịch sử văn học Việt Nam

Xem thế, có thể hiểu: để tờ báo có người đọc, rất cần những chuyện thời sự, và càng là các chuyện kỳ lạ, giật gân thì càng hay. Lối miêu tả phải rất chi tiết, tỉ mỉ, để cho người đọc tin. Để không quan liêu, xa cách với hiện thực. Và cũng có thể là để chính quyền thực dân nắm bắt, theo dõi các diễn biến bất an của thời cuộc.

Hẳn chắc tình hình bài vở gửi đến là không lạc quan, bởi số người quen viết chắc là rất ít, *Gia Định báo* rút lại chỉ là một tờ công báo, để thông tin các chủ trương của chính quyền.

Tờ báo thứ hai ra mắt ở Nam Bộ là tờ báo tư nhân có tên là *Phan Yên báo*. *Phan Yên* là cổ danh của thành Gia Định cũ. *Phan Yên báo* ấn hành từ 1899, ra được 8 số thì bị cấm, bởi loạt bài có nội dung yêu nước: *Bàn cân Archimède* của Cuồng Sĩ.

Suốt nửa cuối thế kỷ XIX, nếu có hoạt động văn chương nào đáng lưu ý thì đó là ba áng văn xuôi: *Truyện đời xưa lựa nhón lấy những chuyện hay và có ích*, *Truyện khôi hài* và *Chuyến đi Bắc Kỳ năm Ất Hợi* của Trương Vĩnh Ký; rồi *Truyện thầy Lazarô Phiến* của Nguyễn Trọng Quản. Tiếp đó là các bản dịch văn học Pháp sang Quốc ngữ của Trương Minh Ký trong hai bộ *Truyện Phan-sa diễn ra Quốc ngữ*; bộ đầu, ấn hành năm 1884 gồm 12 truyện; và bộ hai, năm 1886, gồm 150 truyện, chủ yếu là *Thơ ngụ ngôn của La Fontaine*. Trương Minh Ký còn có bản dịch *Chuyện Tê-lê-mắc gặp tình cờ*, năm 1887, và tập du ký bằng thơ lục bát *Như Tây nhật trình*. Một phần văn viết và văn dịch như đã kể trên đây đều được in trên *Gia Định báo*. Hơn 30 năm sau, trên *Đông Dương tạp chí*, Nguyễn Văn Vĩnh sẽ tiếp tục và đẩy lên một tầm cao hơn công việc dịch thuật văn học Pháp trên một diện khá rộng các tác gia từ cổ điển đến lãng mạn; nhưng trong đó *Thơ ngụ ngôn La Fontaine* và *Tê-lê-mắc phiêu lưu ký* vẫn là đối tượng được Nguyễn Văn Vĩnh dịch với nhiều hứng thú và sáng tạo nhất.

Vậy là ngay trong thời khởi đầu, và đầu là công báo, các sáng tác, phóng tác và dịch văn học đã sớm tìm đến sự chuyên chở trên mặt báo, vì lợi ích của cả hai phía: văn chương và báo chí.

Từ *Gia Định báo* năm 1865, phải 35 năm sau, Nam Bộ mới có tiếp tờ *Nông cổ mín đàm*, ra số đầu ngày 1-8-1901, do Canavaggio làm chủ

Văn học Việt Nam (1900-1930)

nhệm, Dũ Thúc Lương Khắc Ninh làm chủ bút. Đây là tờ báo chuyên về kinh tế - “trà đàm về nghề nông” (Causeries sur l’agriculture et le commerce - dịch đầy đủ là nghề nông và nghề buôn) ra hàng tuần, có từ 8 đến 12 trang, ra được 115 số, in trên hai loại chữ: Hán và Quốc ngữ. Tờ này đến 4-11-1924 mới đình bản. Là báo kinh tế và thương mại, nhưng *Nông cổ mín đàm* cũng có đăng truyện, cả truyện viết và dịch, ngắn và dài. Các tác giả Nguyễn Chánh Sắt, Trần Khắc Kỷ, Nguyễn Phương Chánh đều có tác phẩm đầu tiên in ở đây. Lại có mục *Thi phổ*, gồm thơ sáng tác và sưu tầm, và bản dịch *Tam quốc chí* sớm nhất của Canavaggio.

Trên *Nông cổ mín đàm* số 262 ra ngày 23-10-1906 có thông báo về cuộc thi *Quốc âm thí cuộc*, với chủ đề là “Tiền căn báo hậu - về việc tình”.

Chỉ có ba người đăng ký dự thi, nhưng mãi đến ngày 5-3-1907 mới có một tác phẩm duy nhất gửi đến Tòa soạn - đó là *Lương Hoa truyện* của M. Pierre Eugène Nguyễn Khánh Nhượng. Theo thông báo của báo “bốn quán định thưởng “khuyến công” cho Nguyễn Khánh Nhượng là 25 nén bạc, và 1 năm nhứt trình”. Tác phẩm này rồi được đăng trên *Nông cổ mín đàm*.

Sau *Nông cổ mín đàm* là tờ *Lục tỉnh tân văn*, vẫn ở Sài Gòn, ra số đầu ngày 14-11-1907, 16 trang, khổ 19x28, trang in 2 cột, ra 3 số tuần, vào thứ hai, tư và sáu. Tờ này do Schneider sáng lập và Trần Chánh Chiêu trực tiếp trông coi. *Lục tỉnh tân văn* lúc đầu có xu hướng tiến bộ, do chịu ảnh hưởng phong trào Duy tân (Nam Bộ gọi là Minh tân), nên sau 5 số thì Trần Chánh Chiêu bị bắt. *Lục tỉnh tân văn* đến tháng 10-1921 trở lại ra hàng ngày, do Nguyễn Văn Của làm chủ nhiệm, Lê Hoàng Mưu - một tác gia tiểu thuyết nổi tiếng ở Nam Bộ làm chủ bút, cho đến 1944.

Trên tờ này cũng đã có đăng rải rác thơ, truyện, mẩu chuyện và các truyện dịch Tây, Tàu. Các tác giả Trương Duy Toàn, P. Hòa, Hoàng Phương Nhân đều có truyện đăng trên tờ này.

Khoảng 1907-1908 có cuộc thi tiểu thuyết trên *Lục tỉnh tân văn*, với yêu cầu:

Lịch sử văn học Việt Nam

“Lấy trí riêng của mình mà đặt ra một câu chuyện tùy theo nhân vật phong tục trong xứ, dường như chuyện có thật vậy”; với độ dài “chừng 50 tờ giấy”; với bố cục gồm 3 phần:

- Thứ nhất: gây đầu, căn nguyên, lý lịch, kiết cấu, vân vân...
- Thứ nhì: ân oán, sanh sự, buồn lung, trần ai, lưu lạc, vân vân...
- Thứ ba: cha con, vợ chồng hòa hiệp, ân báo ân, oán báo oán, vân vân...”

Về nội dung: “Trong cuộc đời phải đem hết các việc quan, hôn, tang, tế, thầy thuốc, thầy chùa, thầy pháp, vân vân... Tốt khen, xấu chê. Phải có can trường, luân lý, nhơn duyên, thiện ác...”

Không dạng dùng việc dị đoan, hễ chết mà còn muốn sống lại thì nhờ thuốc hay, thầy giỏi, chớ nói đến quỷ thần; còn muốn phạt thì đau bệnh mà chết, hoặc lôi đả, súng xạ, gươm máy, vân vân...”

Mười năm sau, *Nam Phong tạp chí* tổ chức *Cuộc thi thơ văn...*; với *Điều lệ cuộc thi* đăng trên số 7, tháng 1-1918: “Tiểu thuyết phải làm theo lối Âu châu, tự đặt ra, không được dịch hoặc bắt chước truyện Tàu, truyện Tây. Phải dùng phép tả thực, không được bịa đặt những chuyện hoang đường, kỳ quái. Trọng nhất là tả được cái tâm lý người ta cùng các tình trạng xã hội. Không nên đặt những chuyện có thể phương hại đến luân lý và tôn giáo, hoặc quan hệ đến chính trị”. Hạn gửi bài là 30-6-1918. Nhưng có lẽ do thời gian quá ngắn, nên số tác phẩm tham gia chỉ có 4 cuốn; và không ai được giải.

Như vậy có thể hiểu mối quan hệ văn học và báo chí càng lúc càng mật thiết. Bởi nhu cầu đọc văn học đã trở nên phổ cập khá sớm trong công chúng Nam Bộ là nơi, từ cuối thế kỷ XIX chữ Quốc ngữ đã có thể thay chữ Hán chữ Nôm không chỉ ở học đường mà cả trong các sinh hoạt văn hóa, tinh thần của xã hội. Và chuyển động đáng kể trong văn xuôi gồm cả đề tài và cách viết đều đã dần dần rời bỏ nội dung huyền hoặc, hoang đường mà đến với hiện thực quen thuộc của cuộc sống bình thường. Đây là chuẩn bị quan trọng cho tiểu thuyết tìm lại được mạch phát triển của nó vào thập niên đầu thế kỷ XX, sau một khoảng

Văn học Việt Nam (1900-1930)

dài vắng lặng, kể từ *Truyện thầy Lazarô Phiến* của Nguyễn Trọng Quản, năm 1867.

Chất lượng và diện mạo báo chí càng trở nên hấp dẫn, gắn với sự gia tăng nội dung văn học với vai trò Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936) - người mở đầu, và là người tích cực nhất trong công việc truyền bá chữ Quốc ngữ, cũng là người có ý thức học tập cách thức làm báo ở phương Tây, sau chuyến đi dự Triển lãm thuộc địa ở Marseille năm 1906. Trở về nước sau chuyến đi, Nguyễn Văn Vĩnh thôi luôn nghề công chức cấp cao cho chính quyền thuộc địa và đứng ra đảm nhiệm chủ bút tờ *Đăng cổ tùng báo* (1907) có tiền thân là tờ *Đại Nam đồng văn nhật báo* là tờ báo đầu tiên bằng chữ Hán ở Hà Nội (1893). Ra đời vào thời điểm sôi nổi của phong trào Duy tân và Đông Kinh nghĩa thực, *Đăng cổ tùng báo* là nơi đăng tải một số tài liệu cổ động cho công cuộc canh tân đất nước như *Cáo hủ lậu văn*, *Phen này cắt tóc đi tu*, nên chỉ tồn tại từ số ra ngày 28-3-1907 đến 14-11-1907 thì bị đình bản. Phải 6 năm sau, khi *Đông Dương tạp chí* ra đời, thì hoạt động của Nguyễn Văn Vĩnh mới thật sự có tiếng vang, và có vị trí quan trọng trong đời sống báo chí, không riêng ở Hà Nội, mà còn được đón đợi trong các giới bạn đọc trí thức Bắc Kỳ và Trung Kỳ.

Đông Dương tạp chí ra số đầu ngày 15-5-1913 do F.H.Schneider làm Chủ nhiệm, Nguyễn Văn Vĩnh làm Chủ bút; có từ 16 đến 24 trang, tập trung được các cây bút cựu học và tân học nổi tiếng nhất hồi bấy giờ như Trần Trọng Kim, Phạm Duy Tốn, Phạm Quỳnh, Phan Kế Bính, Nguyễn Văn Tố, Nguyễn Hữu Tiến... để chuyên lo cả hai phía học thuật và dịch thuật Đông Tây. Ở số đầu *Đông Dương tạp chí* có phụ đề: *Edition spéciale du "Lục tỉnh tân văn", par Tonkin et l'Annam* - có nghĩa: *Đông Dương tạp chí* là sự tiếp tục của *Lục tỉnh tân văn* trên địa bàn Bắc Kỳ và Trung Kỳ. Cũng có nghĩa tờ báo ra đời trong chủ trương của chính quyền thuộc địa nhằm xoa dịu, ngăn cản phong trào yêu nước tưởng đã bị dập tắt vào những năm 1908-1909, nhưng vẫn còn nhiều âm ỉ chưa yên. Thế nhưng, về phía khách quan, trong sự mở rộng và gắn nối một cách có ý thức hoạt động báo chí với

Lịch sử văn học Việt Nam

văn chương - học thuật vào buổi đầu hiện đại hóa, *Đông Dương tạp chí* đã làm được nhiều việc quan trọng có ý nghĩa phổ cập và nâng cao dân trí trong một bộ phận trí thức dân tộc ở buổi giao thời.

Nhiều chục năm sau, *Đông Dương tạp chí* vẫn để lại được dấu ấn khá đậm trong tâm trí không ít học giả như Thiếu Sơn, Dương Quảng Hàm, Vũ Ngọc Phan. Theo Thiếu Sơn: “Tuy sống có bốn năm mà tờ *Đông Dương tạp chí* ta phải kể là có công lớn trong cuộc xây dựng Quốc văn. Đọc *Đông Dương tạp chí* ta đều nhận thấy tên những nhà nếu còn sống thì là đàn anh trong làng báo, kiện tướng trên văn đàn. Mà nếu đã quá cố đi rồi thì cũng còn để cái phương danh hoặc lưu lại chút sự nghiệp”⁽¹⁾.

Dịch thuật trên hai khu vực Hán và Pháp, và sưu tầm, khảo cứu, nghị luận là đóng góp nổi bật của *Đông Dương tạp chí* trong 4 năm tồn tại, có giá trị một khởi động quan trọng nhằm định hình và hoàn thiện diện mạo nền Quốc văn mới vào những năm 20.

Có thể nói trong 4 năm tồn tại *Đông Dương tạp chí*, hoạt động báo chí trong gắn bó với văn chương học thuật đã chuyển dần sự phong phú và sôi nổi của nó ra địa bàn Hà Nội, sau một thời khá dài ngót 50 năm khởi động và chuẩn bị ở địa bàn Nam Bộ; để từ 1917 trở đi đã có thể dứt khoát bước vào một thời kỳ mới với vai trò của tạp chí *Nam Phong*. Sau *Đông Dương tạp chí*, *Nam Phong* là tờ báo được chờ đón và sớm có công chúng rộng rãi vượt ra khỏi giới hạn Bắc Kỳ, Trung Kỳ, để rồi lại chuyển dần vào Nam Kỳ, qua sự tiếp nhận của một lớp trí thức ở phía Nam, như Đông Hồ, Trúc Hà, Nguyễn Văn Kiêm, Mộng Tuyết... trong nhóm Trí Đức học xã. Và, tiếp tục sau *Nam Phong*, cho đến cuối những năm 20, đầu 30, một số báo chí ở Nam Kỳ như *Đông Pháp thời báo*, *Thần chung*, *Phụ nữ tân văn*... cũng có hoàn cảnh mở rộng dần công chúng ra phía Bắc, do sự phát triển của đội ngũ làm báo và viết báo trên cả ba kỳ; do sự thông thương Nam Bắc, ngoài đường bộ đã có thêm đường sắt, chạy từng chặng, cho đến 1936 thì có đường xuyên Việt. Hoạt động báo chí

1. *Báo giới và văn học Quốc ngữ*, viết năm 1933, in lại trong sách *Nghệ thuật nhân sinh*, NXB Văn hóa - Thông tin, H., 2000, tr.66.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

dần dần trở nên sôi nổi trong sự đồng hành, sự cạnh tranh để tồn tại và phát triển trước nhu cầu càng lúc càng mở rộng của một thị trường báo chí và văn chương có nhiều điều kiện thuận lợi hơn cho sự phát triển, so với các thập niên trước, do xu hướng phát triển của đời sống đô thị, kết quả của cuộc khai thác thuộc địa lần thứ hai, diễn ra ngay sau kết thúc Đại chiến thế giới lần thứ nhất, trong những năm 20, dưới thời Toàn quyền Albert Sarraut.

Sự thật dần dần chứng tỏ: báo chí cần sử dụng và mở rộng địa bàn cho văn chương (gồm cả sáng tác và nghiên cứu, dịch thuật) để phát triển số lượng người đọc. Và văn chương cần dựa vào báo chí để rèn luyện và nâng cao khả năng diễn đạt, miêu tả, qua đó từng bước hoàn thiện các thể văn mới, đến từ các ảnh hưởng phương Tây; và đưa tiếng Việt - Quốc ngữ lên tầm một ngôn ngữ phong phú, linh hoạt, có năng lực thể hiện mọi trạng huống sinh hoạt xã hội và tâm lý con người.

Để có thể hình dung sự sôi nổi và phong phú trong diện mạo báo chí cả nước những năm 20, cần một bảng thống kê đầy đủ các tên báo, ở đây chỉ điểm qua một số tờ có liên quan hoặc gần bó ít nhiều với văn chương - học thuật.

Ở Nam Bộ, *Công luận báo* ra số đầu ngày 29-8-1906 có đăng truyện ngắn, và tiểu thuyết *Kim thời dị sử* của Biển Ngũ Nhi - năm 1917. Tiểu thuyết này đến 1921 được in thành sách, dày 78 trang.

Tân thế kỷ ra mắt ngày 1-12-1920 đăng truyện *Tấm lòng vàng* và bài văn vắn *Giọt lệ tri âm*, 543 câu của ông hoàng bị thất sủng rồi bị giam cầm và mất tích Bửu Đình.

Ở Hà Nội, *Học báo*, là sự phân thân của *Đông Dương tạp chí*, ra số đầu ngày 1-9-1915, phát hành vào chủ nhật, chuyên khảo cứu học thuật, gồm 2 phần *Học khóa* và *Luận thuyết*. Ở mục *Luận thuyết* có đăng *Chuyên giải trí* gồm truyện dịch, cổ tích và các loại truyện kể.

Trung Bắc tân văn cũng là sự phân thân của *Đông Dương tạp chí*, thuộc dạng báo ngày, in khổ lớn, ra số đầu ngày 7-1-1915, với các cây bút chủ chốt là Phan Kế Bính, Phạm Duy Tốn, Nguyễn Đỗ Mục, Nguyễn Bá Trắc, Dương Bá Trạc.

Lịch sử văn học Việt Nam

Trong rất nhiều tên báo ấn hành ở Hà Nội vào đầu những năm 20 thấy cần chú ý hai tờ của hai nhà doanh nghiệp, thuộc tầng lớp tư sản dân tộc. Đó là *Thực nghiệp dân báo* của ông chủ tàu buôn, chủ thầu Nguyễn Hữu Thu, ra số đầu ngày 12-2-1920. *Thực nghiệp* tự nhận là “cơ quan hữu ích về đường phổ thông, về việc truyền bá học thuật, tư tưởng và ấn tín, về việc nghiên cứu, việc tổ chức mọi việc của vạn gia thực nghiệp”.

Tờ *Khai hóa* của nhà tư sản chủ tàu Bạch Thái Bưởi, ra số đầu ngày 15-7-1921, trong *Lời nói đầu* số 1 có đoạn: “Một là sự đồng bào ta tự khai hóa cho nhau, dạy bảo lẫn nhau, duy trì cái phong hóa cũ, giữ cho nó biến cải một cách điều hòa phải lẽ, dung hợp cái văn hóa cũ với văn minh mới, gắng vào sự truyền bá và sự tiến hóa của quốc văn cùng là mở mang các con đường thực nghiệp(...)”

Báo là báo tin. Báo *Khai hóa* là tờ báo cho quốc dân biết những tin hay, tin lạ ở trong nước, ở các xứ lân bang có liên lạc với ta và ở khắp mặt địa cầu, ấy là chủ nghĩa khai hóa. Vì vậy đặt tên báo”.

Thực nghiệp và *Khai hóa* đều là tiếng nói của giới kinh tế, doanh nghiệp. Như là sự tiếp nối của *Nông cổ mín đàm*. Thế nhưng trong tôn chỉ báo vẫn ghi “việc truyền bá học thuật”, vì nhu cầu “tự khai hóa cho nhau”, “dung hợp cái văn hóa cũ với văn minh mới, gắng vào sự truyền bá và sự tiến hóa của Quốc văn”... Từ cách thức quảng bá này, để thấy ảnh hưởng lớn và bao trùm của hai tờ *Đông Dương tạp chí* và *Nam Phong tạp chí*; và để thấy văn chương - học thuật quả là có vai trò không nhỏ trong sự tồn tại và nâng cao uy tín của hoạt động báo chí nói chung.

Tờ *Hữu Thanh tạp chí* ra số đầu ngày 1-8-1921 ở Hà Nội, do Ngô Huy Hợi sáng lập, chủ nhiệm là Nguyễn Duy Nho, chủ bút là Nguyễn Khắc Hiếu. Năm 1922, *Hữu Thanh* đăng truyện *Cô giáo Hương* của Nguyễn Mạnh Bổng.

Tản Đà lúc này đã là người làm thơ, viết văn nổi tiếng; nhà thơ bỗng được mời làm báo (*Khi làm chủ báo, lúc viết mướn*); và hành trình làm báo của ông đi qua nhiều tờ, nhưng xem ra ở nghề này ông không thành đạt lắm.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Trên một số *Hữu Thanh tạp chí* có quảng cáo:

“Các tiểu thuyết trường thiên, đoản thiên thứ nhất là tự làm ra, thứ hai là dịch thuật của Đông Tây, đều lấy có hệ thiết với tình trạng của xã hội, tâm lý của quốc dân mà bổ ích cho đạo đức, phong hóa làm trọng”.

Khi *Hữu Thanh tạp chí* bị đình bản, Tân Đà được mời làm tiếp tờ *An Nam tạp chí* - đứt nối mà tồn tại từ 1926 đến 1932. Tờ này phải tục bản nhiều lần vì vỡ nợ. Điều đáng lưu ý là mục *Xã hội ba đào ký* của báo này đã có thể cho công chúng làm quen khá sớm một số tên tuổi quan trọng gắn với khuynh hướng phê phán hiện thực, mà người tiêu biểu là Nguyễn Công Hoan.

Tiếng dân là tờ báo chính trị, xã hội do Huỳnh Thúc Kháng chủ trương, ấn hành ở Huế, từ 1927 đến 1943. Cùng với *Tiếng dân*, ở Huế còn có các tờ *Tràng An*, *Sông Hương*...

Tờ *Phụ nữ tân văn* ấn hành ở Sài Gòn, từ 1929 đến 1935 - với chủ bút là Đào Trinh Nhất, một tên tuổi nổi tiếng trong báo giới Bắc Kỳ từ Hà Nội chuyển vào; và với các cộng sự cũng rất nổi tiếng như Phan Khôi của miền Trung. Báo ra hàng tuần, từ 2-5-1929 đến 21-4-1935. Báo đăng hai tiểu thuyết quan trọng của Bửu Đình là *Cậu Tám Lọ*, *Mảnh trăng thu* và các bài thơ mới đầu tiên của Nguyễn Thị Kiềm (tức Nguyễn Thị Mạnh Mạnh) và bài *Tình già* của Phan Khôi; cả hai đều là người khai mạc và cổ động tích cực nhất của phong trào Thơ mới.

Cuối những năm 20, văn phong báo chí đã có một bước phát triển theo xu hướng vươn tới một ngôn ngữ chung có tính toàn quốc, cho cả Bắc và Nam. Một ngôn ngữ báo chí bớt dần chất khẩu ngữ và các dấu ấn địa phương để cho độc giả cả ba miền Bắc - Trung - Nam đọc lên nơi đâu cũng hiểu. Có sự tiến bộ đó một mặt do sự phát triển của Quốc văn sau nhiều chục năm tập dượt, mặt khác do sự lưu chuyển vào ra của đội ngũ người làm báo trên cả ba miền Bắc - Trung - Nam. Sau các tên tuổi đầu tiên đóng vai trò khai mạc ở Nam Kỳ, như Trương Vĩnh Ký, Huỳnh Tịnh Của, Diệp Văn Kỳ... là sự tiếp nối của đội ngũ làm báo ở Bắc Kỳ với vai trò khởi đầu là Nguyễn Văn Vĩnh. Một lớp người viết ở Bắc và Trung như Đào Trinh Nhất, Phan Khôi, Ngô Tất Tố, Tân Đà... sớm có hành

Lịch sử văn học Việt Nam

trình chuyển dịch vào Nam; trong đó cuộc đi của Tản Đà theo lời mời và sự giúp đỡ đầy nghĩa hiệp của Diệp Văn Kỳ - Chủ bút *Đông Pháp thời báo*, quả có nhiều dư vị cảm động. Trong mối giao lưu Bắc - Nam ngày càng mật thiết, và với sự khánh thành con đường sắt xuyên Việt vào năm 1936, các báo *Trung Bắc tân văn*, *Nam Phong tạp chí* và *An Nam tạp chí* ở Bắc Kỳ..., *Phụ nữ tân văn*, *Thần chung* ở Nam Kỳ... đều có thể nhanh chóng đến tay bạn đọc trên cả ba miền...

Cuối những năm 20, đầu những năm 30, diện mạo báo chí tiếp tục ghi nhận một cuộc cách tân về văn phong và về hình thức trình bày trên hai tờ *Hà thành Ngọ báo* và *Đông Tây* của nhóm Hoàng Tích Chu - Đỗ Văn, là hai người, cũng như Nguyễn Văn Vĩnh 25 năm về trước, có dịp sang Pháp để học tập và áp dụng kỹ thuật in ấn của phương Tây.

Hà thành Ngọ báo do Bùi Xuân Học làm chủ nhiệm, với Bộ biên tập gồm Hoàng Tích Chu, Đỗ Văn, Phùng Bảo Thạch, Trịnh Đình Bính, Vũ Đình Chí, ra số 1 - ngày 10-8-1927, đến 15-8-1931 đổi là *Ngọ báo*. *Ngọ báo* ra đến tháng 6-1936 thì đình bản.

Đông Tây do Hoàng Tích Chu và Đỗ Văn chủ trương là “tạp chí văn học, nghệ thuật và khoa học”, ra số đầu ngày 6-11-1929 đến 1932 thì đình bản. *Đông Tây* ban đầu ra hàng tuần, rồi chuyển sang hàng ngày - khổ 60x80cm - đăng các truyện ngắn *Gò cây mít* của Hoàng Ngọc Phách (ký tên Hoàng Tùng), *Trương Chi*, *Bích Mã Lương*...

Những cải cách về hình thức, trình bày, cùng với kỹ thuật in ấn mới, do Hoàng Tích Chu và Đỗ Văn chủ xướng sau khi ở Pháp về là rất gây ấn tượng. Vũ Bằng, người có ba truyện đầu tay được đăng trong mục *Bút mới* của *Đông Tây*, lần đầu tiên được thấy cái quảng cáo cho báo, to bằng cái chiếu treo ở Hàng Trống và Hàng Bài vẽ một người đỡ một quả cầu to tướng trên vai... Có lẽ, đây là lần đầu tiên, sứ mệnh người làm báo đã được tôn vinh bằng “quảng cáo” một cách đặc biệt như thế...

Nhận xét về hiệu quả các cải cách của Hoàng Tích Chu, Thiếu Sơn viết: “Cái văn của ông Chu là dựa theo cú pháp văn Tây, mới đầu có hơi trái tai phần nhiều độc giả An Nam, bị nhiều người nổi lên công kích.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Nhưng lần lần người ta cũng chịu nó là một lối văn rất thích hiệp cho sự viết báo mà đua nhau tập theo nhiều lắm”⁽¹⁾.

Vũ Ngọc Phan gọi đó là câu văn cộc. Đó quả là một cuộc cách mạng văn phong, bởi nhìn về trước, và cho cả đến lúc này, câu văn xuôi Quốc ngữ còn chưa hết lối viết du dương, biến ngẫu, và nói chung là rất lê thê. Từ thời điểm 1930 trở về sau, dẫu có ý thức hoặc không, văn phong báo chí đã bước vào một cuộc cải cách để trở nên gọn gàng, sáng sủa, linh hoạt; và sự biến đổi này là nằm trong bối cảnh tiến bộ chung của câu văn Quốc ngữ. Còn về hình thức, trình bày, trên các sáng kiến của Đỗ Văn qua hai tờ *Ngọ báo* và *Đông Tây*, báo chí đã chuyển sang một gương mặt mới.

Cùng thời, kể từ tháng 5-1923, ở Nam Kỳ, *Đông Pháp thời báo* của Diệp Văn Kỳ cũng có những cách tân đáng kể. Diệp đã bỏ ra cả ngàn đồng bạc Đông Dương để trả nợ cho Tân Đà, mời Tân Đà vào Nam cộng sự, và tìm sự cộng tác của nhiều cây bút uy tín ở Bắc Kỳ. Không chỉ cải cách về hình thức, kỹ thuật, văn thể, Diệp còn quan tâm “biến tờ báo thành một khí giới sắc bén để tranh đấu cho quyền lợi của đồng bào và đất nước”⁽²⁾. Do thế, *Đông Pháp thời báo* bị đóng cửa sau hơn 6 năm tồn tại. Không nản mỏi, Diệp cho ra tiếp tờ *Thần chung*, hoạt động cho đến tháng 3-1930.

*
* *

Vậy là sau hơn nửa thế kỷ ra đời - tính từ *Gia Định báo*, đến những năm 20 thế kỷ XX, văn học mới thật sự có đất đai rộng rãi cho sự hiện diện của nó trên các mặt báo, gồm thơ - theo các thể cổ, và lục bát; và truyện, gồm truyện ngắn, truyện nhiều kỳ, phóng tác, dịch thuật, nghị luận, khảo cứu, phê bình... với vai trò chuẩn bị là *Đông Dương tạp chí* và đạt được sự phong phú, đa dạng của nó trên *Nam Phong*.

1. *Báo giới và văn học Quốc ngữ*, bài và sách đã dẫn, tr.80-81.

2. *Nghệ thuật nhân sinh*, sách đã dẫn, tr.302.

Lịch sử văn học Việt Nam

Nhìn vào diện mạo chung của nền Quốc văn mới, mà phần lớn là nhờ vào vai trò chuyển tải của báo chí thấy *văn xuôi* có bước phát triển rõ rệt nhất, vừa tiệm tiến, vừa đột biến theo mô hình phương Tây. Qua báo chí, thấy văn xuôi - với mục tiêu theo đuổi là tiểu thuyết, quả là thể văn nhận được sự thể nghiệm tích cực nhất của các thế hệ người viết, và luôn luôn nhận được sự chờ đợi của người đọc. Và do thế, ở tiểu thuyết - thấy có sự hội tụ rõ nét nhất những dấu ấn hiện đại của tiến trình văn học.

Một lịch sử văn xuôi Quốc ngữ hướng tới tiểu thuyết được bắt đầu từ *Kiếp phong trần* của Trương Vĩnh Ký, *Truyện thầy Lazarô Phiến* của Nguyễn Trọng Quản, rồi ngắt quãng hơn 20 năm, cho đến 1910 với các bộ *Phan Yên ngoại sử*, *Hoàng Tố Oanh hàm oan*, *Hà Hương phong nguyệt*... Thế nhưng phải đến 1921 mới có một định nghĩa về tiểu thuyết đầu tiên trên *Nam Phong tạp chí* số 43, của Phạm Quỳnh:

“Nay cứ lý hội các tính cách chung của tiểu thuyết đời nay thì có thể giải nghĩa tiểu thuyết như thế này: Tiểu thuyết là một truyện viết bằng văn xuôi đặt ra để tả tình tự người ta, phong tục xã hội hay là những sự lạ, tích kỳ đủ làm cho người đọc hứng thú”.

Kể từ định nghĩa này, tiểu thuyết rồi sẽ xuất hiện với mật độ khá đậm trên cả ba miền, vào những năm 1920 bởi sự ưa chuộng của công chúng rộng rãi. Tiểu thuyết - được gắn kèm với các định danh: tả chân, tâm lý, ái tình, trinh thám, phiêu lưu, lịch sử, dã sử... làm nên diện mạo hấp dẫn của nó, trước khi đi tới sự quy tụ thành hai dòng chính là tả chân và lãng mạn, chi phối văn đàn những năm 30.

Nếu có thể chia giai đoạn cho mối quan hệ báo chí - văn học ở chặng đầu của tiến trình hiện đại hóa, thì giai đoạn 1 được kết thúc vào cuối Thế chiến lần thứ nhất với vai trò của Nguyễn Văn Vĩnh trên *Đông Dương tạp chí*; và giai đoạn 2 là những năm 20 với các đóng góp quan trọng của tạp chí *Nam Phong*.

Những năm 1920, *Nam Phong tạp chí*, hơn tất cả các báo khác, là nơi đăng tải với số lượng nhiều hơn cả những truyện ngắn của nhiều tác giả, trong đó có người sự nghiệp viết được bắt đầu từ *Nam Phong*. Trong 17 năm tồn tại, kể từ 7-1917 cho đến 16-12-1934, gồm 210 số,

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Nam Phong tạp chí đã đăng 84 truyện của một số người rồi sẽ trở thành những tên tuổi quen thuộc, bên cạnh nhiều cây bút mới trong giai đoạn 1930-1945.

Hai người có công khởi động nền truyện ngắn hiện đại là Nguyễn Bá Học và Phạm Duy Tốn đều mất sớm. Nguyễn Bá Học mất năm 1921, thọ 64 tuổi, để lại 9 truyện; Phạm Duy Tốn mất năm 1927, thọ 44 tuổi, để lại 3 truyện. Giá họ sống lâu thêm, chắc con đường văn chương của họ còn có nhiều đóng góp mới cho ta bàn.

Cùng với Hoàng Ngọc Phách, Nguyễn Mạnh Bổng, và cả Thiếu Sơn, là những tên tuổi mới như Tùng Văn, tác giả của 9 truyện ngắn trên *Nam Phong*; là Lê Đức Nhuận, tác giả của 11 truyện, đăng liên tục trên *Nam Phong* từ số 193 (1933) đến số 210 (1934), trong đó có truyện như *Bữa cỗ nợ miệng* đọc không kém bất cứ tác giả nào viết về phong tục nông thôn trước 1945; thế mà sau 2 năm 1933-1934 bỗng mất hút tên tuổi, không còn thấy xuất hiện nữa.

Nam Phong tạp chí còn cho đăng tải, lối feuilleton tiểu thuyết *Quả dưa đỏ* của Nguyễn Trọng Thuật trên suốt 11 kỳ báo, từ số 103 - tháng 3-1926 đến số 111 - tháng 1-1927. Và tiểu thuyết *Đời sùng đạn* của Tùng Toàn trong 9 kỳ báo, từ số 197 đến số 210 - năm 1934.

Là tờ báo vừa thông tin vừa khảo cứu, vừa văn chương vừa học thuật, *Nam Phong tạp chí* mở khá nhiều chuyên mục: Luận thuyết, Văn học bình luận, Triết học bình luận, Khoa học bình luận, Văn uyển, Tạp trở, Thời đàm... nhờ đó mà có sức chuyển tải một khối lượng bài vở lớn và phong phú hơn bất cứ báo nào cùng thời, kể cả *Đông Dương tạp chí* - là tờ có phần nghiêng về khảo cứu và dịch thuật. Theo nhận xét của Thiếu Sơn: “Gần hai chục năm nay không biết tạp chí *Nam Phong* có giúp được chút gì cho sự giữ gìn đạo đức trong dân gian không thì tôi không biết. Chứ thực tình nó đã giúp được sự mở mang tri thức trong quốc dân nhiều lắm”⁽¹⁾. Hiện tượng đó tìm được sự giải thích trong đời sống kinh tế, chính trị, xã hội những năm 20, sau khi Thế chiến lần thứ nhất kết

1. Báo giới và văn học Quốc ngữ, sdd, tr.68.

Lịch sử văn học Việt Nam

thức. Đời sống thành thị, với sự hình thành một tầng lớp tiểu tư sản trí thức, và sự mở rộng hoạt động báo chí, xuất bản quả đã có một gương mặt mới, do chính sách khai thác thuộc địa lần thứ hai, dưới thời Toàn quyền Albert Sarraut. Cũng là những năm sôi động chuẩn bị cho cuộc chuyển giao từ chủ nghĩa yêu nước trên lập trường dân chủ tiểu tư sản qua chủ nghĩa yêu nước trên lập trường vô sản.

Cùng với *Nam Phong tạp chí*, nhiều tờ báo khác trên cả ba miền Bắc - Trung - Nam hồi này cũng đã là nơi đăng tải các sáng tác văn chương, chủ yếu là thơ và truyện. Nếu thơ, hầu hết đều hướng tới cái buồn sâu thời đại, theo các thể cổ hoặc lục bát quen thuộc, trừ một số bài theo lối từ khúc của Trần Tuấn Khải, Tản Đà có ý nghĩa báo hiệu sự tự do hóa câu thơ, thì văn xuôi lại bao gồm nhiều xu hướng sáng tác với sự xuất hiện của nhiều gương mặt mới.

Có thể điểm lại sự xuất hiện mới mẻ hoặc quen thuộc của một số tên tuổi chính làm nên diện mạo văn xuôi những năm 20 trong nường tựa và bổ sung cho nhau giữa báo chí và văn học.

Tản Đà sau *Giấc mộng con* (1916) viết tiếp *Giấc mộng lớn* (1922); xen ở giữa là *Thần tiên* (1917), *Thế non nước* (1921), rồi *Trần ai tri kỷ* (1924). Tất cả đều được gọi là tiểu thuyết.

Tám truyện ngắn trong mục *Chuyện thể gian* của Tản Đà thư điểm, xuất hiện vào các năm 1923-1924: *Thần hổ*, *Học tiên*, *Nàng dâu ếch*, *Vết ngón tay*, *Trạng nguyên*, *Nàng cá*, *Xóm hoa đào*, *Hai anh em học thương*.

Hai truyện trên *An Nam tạp chí* năm 1931-1932: *Tối thứ Bảy xóm bình khang*, *Vết củi*.

Nguyễn Công Hoan ngoài *Sóng vũ môn* có thể xem là truyện đầu tay, viết và in(?) năm 1920, còn có đến vài chục truyện đăng *An Nam tạp chí*, từ 1924 đến 1932, trong đó có những truyện gần như đã kết tinh trọn vẹn phong cách trào phúng của mình, như: *Thật là phúc* (số 17), *Ngựa người và người ngựa* (số 18), *Nhân tình tôi* (số 20 và 21), *Răng con chó của nhà tư sản* (số 23), *Một cái chương trình quyết thực hành* (số 24), *Tôi nói dối bà thì tôi làm kiếp chó* (số 28), *Bố anh ấy chết* (số 29), *Chương trình 5 năm* (số 31), *Ông chủ báo chẳng bằng lòng* (số 39), *Chuyện chó*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

chết (số 41), *Cái khổ tâm của người viết xã hội ba đào* (số 42), *Thế là mẹ nó đi Tây* (số 43), *Xin chữ cụ Nghè* (số 45)...

Với Nguyễn Công Hoan, trước và sau, ông vẫn nhất quán một cách khai thác chất liệu hiện thực và một lối viết.

Tam Lang Vũ Đình Chí in 2 truyện trên *Nam Phong tạp chí* năm 1927 và 2 truyện trên *Ngo báo* năm 1928: *Đặc cách...* *hàn lâm và Không hát*.

Nguyễn Tường Tam viết và in *Nho phong* năm 1926 và 11 truyện ngắn trong tập *Người quay tơ* năm 1927.

Vũ Trọng Phụng năm 1931 in 3 truyện trên *Ngo báo* và *An Nam tạp chí*: *Một cái chết*, *Bà lão lừa*, *Con người điều tra*.

Vũ Bằng năm 1931 in 2 truyện trên *Ngo báo*: *Cái búa con* (số 19), *Hội Lim* (số 20).

Báo và sách - đăng báo rồi in sách, đó là con đường Tân Đà sớm thực hiện qua Tân Đà thư cục. Trước Tân Đà, đó là Nguyễn Văn Vĩnh, trên *Đông Dương tạp chí*, rồi Tủ sách Âu Tây tư tưởng. Cùng Tân Đà và sau Tân Đà là Phạm Quỳnh trên *Nam Phong tạp chí* và *Nam Phong tùng thư*. Vũ Đình Long với *Tân Dân* thư quán. Nhất Linh với Nhà xuất bản Đời nay... Hiện tượng này rồi trở nên bình thường, quen thuộc vào những năm 30.

Nhìn lại các sáng tác văn xuôi được đăng báo và ấn hành trong những năm 20 thấy việc xác định thể loại ở buổi đầu còn khá tùy tiện. Rất nhiều sáng tác được ghi là *tiểu thuyết* chỉ khoảng vài chục trang, trong khi một *đoản thiên tiểu thuyết* như *Truyện một người du học sinh An Nam* đăng trọn một kỳ *Nam Phong* số 90 (12-1928) dài đến 48 trang.

Tiểu thuyết nhiều tập có độ dài từ hai, ba đến dăm, sáu trăm trang có sớm ở Nam Bộ, như *Oán hồng quần*, *Phùng Kim Huệ ngoại sử* (1920-1921) của Mộng Huệ Lầu, gồm 6 tập, 292 trang, và tập 7 còn bỏ dở; *Châu về hiệp phố* (1926-1928) của Phú Đức, 3 tập, 1.050 trang.

Nếu truyện đến từ các ảnh hưởng phương Tây còn chưa lấn át được các quan niệm truyền thống, nên việc định danh thường gọi theo chữ Hán, với sự phân biệt thành ba loại: *đoản thiên tiểu thuyết*, *trung thiên*

Lịch sử văn học Việt Nam

tiểu thuyết, trường thiên tiểu thuyết - cả ba đều có chung khái niệm “tiểu thuyết” -; phải chuyển sang những năm 30 mới thật được phân hóa thành truyện ngắn và tiểu thuyết, thì ký trong buổi đầu hình thành đã tự xác định được các giới hạn của nó với sự khởi đầu là du ký. Riêng trên 210 số *Nam Phong* đã có đến 127 bài du ký, trong đó bài có độ dài nhiều kỳ là *Mười ngày ở Huế* đăng từ giữa 1918 đến đầu 1919; và *Pháp du hành trình ký* dài 28 kỳ, từ số 58 (4-1922) đến số 100 (11-1925). Cả hai đều của Phạm Quỳnh⁽¹⁾. Vài năm sau là bài ký tâm tình khóc vợ *Linh Phương ký* của Đông Hồ (*Nam Phong* số 128 - 1928) và *Giọt lệ thu* khóc chồng của Tương Phố (*Nam Phong* số 132 - 1928)...

Ký có bước phát triển vượt bậc trong nửa sau những năm 30 đem lại đóng góp đặc sắc cho văn xuôi với sự phân biệt giữa ba loại - phóng sự, tùy bút và hồi ký; mỗi loại đều có các tác gia tiêu biểu như Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Tuân, Nguyễn Hồng...

Trở lại với lịch sử báo chí xuất bản bắt đầu từ *Gia Định báo* - 1865 cho đến cuối những năm 20 của thế kỷ XX - đó là thời kỳ diễn ra sự song hành và quá trình nương tựa và thâm nhập vào nhau giữa báo chí và văn học. Với mối quan hệ đó, báo chí có thêm lực hấp dẫn, và người viết văn nhanh chóng đến được với bạn đọc. Báo có lượng in lớn để phổ cập, và sách giữ cho văn chương có hình hài và dấu ấn trong lòng bạn đọc. Sách in lối sắp chữ quá là hiện tượng chưa từng có trong lịch sử văn chương Trung đại. Cả báo và sách đã có con đường cùng song hành với nhau, để vào những năm 30 tạo nên một liên quan mật thiết, khi đời sống văn chương hoàn thiện con đường hiện đại hóa của nó, khi tác phẩm văn chương trở thành hàng hóa và tồn tại một cách tự nhiên trong một nền kinh tế thị trường, khi các phương thức sáng tạo và lưu hành của văn chương Trung đại hoàn toàn bị xóa sổ.

Chuyển vào những năm 1930, sự phát triển của nhiều loại báo chí đưa tới sự xuất hiện những tờ chuyên cho văn chương và học thuật như

1. Hai du ký này của Phạm Quỳnh đã được NXB Văn học và NXB Hội Nhà văn ấn hành vào các năm 2001 và 2004.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Phong hóa, Ngày nay, Tiểu thuyết thứ Bảy, Ích hữu, Tao đàn, Tiểu thuyết thứ Năm, Tri tân, Thanh nghị...

Mỗi truyện ngắn, hoặc ký đăng trọn một kỳ báo. Mỗi kỳ báo đăng vài ba truyện ngắn. Một truyện vừa hoặc tiểu thuyết đăng trên nhiều kỳ báo. Sáng tác văn chương cứ thế mà có con đường nhanh chóng đến với bạn đọc. Nhằm khai thác lợi thế *nhANH* và có số đông người đọc mà tiểu thuyết còn mượn cả hình thức báo định kỳ để lưu hành như *Phổ thông bán nguyệt san* của ông chủ báo và chủ xuất bản Tân dân Vũ Đình Long.

Những tờ báo lớn và có uy tín tập hợp một số người viết cùng khuynh hướng và làm hình thành các nhóm phái, đem tới sự đa dạng các phong cách viết; và đó chính là biểu hiện quan trọng nhất cho sự hình thành và trưởng thành của văn học hiện đại. Và sự đua tranh, sự cạnh tranh khiến cho việc xuất hiện hoặc tàn lụi của các gương mặt văn chương, trở thành hiện tượng bình thường. Việc vào, ra ngôi đến thiêng này trở thành chuyện tự nhiên, khiến cho sự tồn tại của những gương mặt tác gia tiêu biểu của thời hiện đại, trên tất cả các thể loại văn chương - học thuật, là được gạn lọc trong con số hàng ngàn - nhiều ngàn tên tuổi, từng xuất hiện rồi mất hút đi trong im lặng. Bây giờ mỗi lúc gỡ lại những chồng báo cũ mới có dịp thấy rõ điều đó. Văn chương nổi bật trên nền báo, và văn chương cũng chìm đi trong biển báo.

Nhà văn số đông trở thành người viết báo - đó là hiện tượng quen thuộc đến dễ hiểu qua hầu hết các gương mặt sáng tác tiêu biểu thời 1930-1945. Tất cả tác phẩm của các thành viên Tự lực văn đoàn và các cộng sự thân cận của họ trước khi in sách đều được in trên *Phong hóa, Ngày nay* là cơ quan ngôn luận của nhóm. Rất nhiều nhà văn hiện thực và lãng mạn đều viết cho các tờ của ông chủ Tân dân Vũ Đình Long, như *Tiểu thuyết thứ Bảy, Tao đàn, Ích hữu...* Và còn viết cho nhiều tờ báo khác như *Tương lai, Hà Nội báo, Hà Nội tân văn, Trung Bắc chủ nhật...* Có chịu được sự thúc ép của báo mới có thể viết được đều, được nhiều, nhờ thế mà tìm được nguồn nuôi sống - nó là nỗi lo thường trực không mấy người viết văn trước 1945 mà không phải nếm trải. Chuyện Vũ Trọng Phụng viết cùng lúc mấy tiểu thuyết - năm 1936 in hai tiểu thuyết lớn

Lịch sử văn học Việt Nam

làm nên vinh quang cho đời văn của mình là *Giông tố*, *Số đỏ*, trên *Hà Nội báo* - lắm lúc lúng túng không nhớ kỳ trước viết đến đâu, phải tìm đọc lại số trước để tránh sự nhầm lẫn tên và hoạt động của nhân vật, và để được liền mạch, là chuyện thường xảy ra đối với không ít người viết tên tuổi.

Nhìn lại lịch sử báo chí, tính từ *Gia Định báo* trở đi, thấy ngay từ đầu, văn chương đã có công làm sinh động gương mặt báo chí, góp phần gây hiệu quả hấp dẫn cho báo chí. Nhưng phải sau 50 năm, cho đến *Đông Dương tạp chí*, báo chí mới thật sự có quan hệ thiết cốt với văn chương. Kể từ *Đông Dương tạp chí*, qua *Nam Phong tạp chí*, rồi *Phong hóa*, *Ngày nay*, *Tiểu thuyết thứ Bảy*, *Tao đàn*, *Tri tân*, *Thanh nghị*... báo chí càng về sau càng có công thúc đẩy văn chương - học thuật hướng vào mục tiêu hiện đại hóa. Xem cách đánh giá của các học giả Thiều Sơn, Dương Quảng Hàm, Vũ Ngọc Phan, Đào Duy Anh... thì thấy đó là những tờ báo gây hứng thú và có tác động trực tiếp đến các giới trí thức, trong đó có không ít người mong muốn đi tìm một bậc thầy cho sự trau dồi học vấn, hoặc đi tìm con đường lập nghiệp cho mình là sáng tác văn chương, học thuật.

Kể cả những trí thức cách mạng như Trường Chinh, Trần Huy Liệu, Xuân Thủy... cũng có người tìm thấy được trong sự phát triển của báo chí, những kiểu mẫu, những tấm gương để noi theo. Trên một bài viết của Thép Mới có tên *Sống động một sự nghiệp* đăng trên *Nhân Dân*, số ra ngày 10-3-1991, có đoạn viết như sau:

“Trong lần làm việc với anh chị em tòa soạn báo *Cờ giải phóng* ra công khai giữa Hà Nội đã rợp trời cờ đỏ sao vàng ngày 27-8-1945, ngồi trên bộ xa lông bọc nhung vàng của nhà tên Erhord - nguyên Giám đốc chính trị Phủ Toàn quyền Đông Dương, anh Trường Chinh đã nói một câu đầy hoài bão:

1917: *Nam Phong*.

1932: *Phong hóa*, *Ngày nay*.

1945: *Cờ giải phóng*.”

Có thể nghĩ, với nhận xét này, Trường Chinh quả đã từng là một độc giả đáng vị nể của đời sống báo chí trước 1945.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Có báo chí, xuất bản tất phải có các ông chủ báo, chủ xuất bản. Nhà nước thực dân hoàn toàn khoán việc này cho các tổ chức - tư nhân. Ngoài việc trợ cấp tiền hoặc cho người đứng tên trong một số tờ báo quan trọng, chính quyền thực dân triệt để sử dụng chế độ kiểm duyệt rất nghiêm ngặt, trừ một vài năm có nới lỏng vào thời Mặt trận Dân chủ. Riêng trong phạm vi văn chương, chính quyền thực dân vẫn để một số kẻ hở cho sự tự do phê phán xã hội, miễn là không động đến “ông Tây”. Còn về nghiên cứu, học thuật thì được phép... tự do, miễn là đừng động đến những vấn đề có liên quan đến sự an-nghuy của thể chế hiện hành. Lợi dụng sự “sao nhãng” của chính quyền thực dân, giới học giả trước 1945 đã tranh thủ viết được nhiều công trình có giá trị về lịch sử, văn hóa, văn chương, học thuật. Trừ văn học cách mạng tuyệt đối bị cấm đoán, các xu hướng văn học khác, kể cả văn học hiện thực phê phán vẫn có đất để tồn tại và phát triển trong đời sống báo chí, xuất bản công khai, do các tổ chức hoặc tư nhân đảm nhiệm. Bốn gương mặt tiêu biểu trong số đó là Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936), Phạm Quỳnh (1892-1945), Vũ Đình Long (1896-1960) và Nhất Linh Nguyễn Tường Tam (1906-1963); cả bốn đều đã để lại một sự nghiệp báo chí và văn chương - học thuật có giá trị.

Chương III

ĐẤU TRANH TƯ TƯỞNG VÀ SINH HOẠT HỌC THUẬT TRONG BA MƯƠI NĂM ĐẦU THẾ KỶ XX^(*)

Trong nhiều thế kỷ những quan hệ giao lưu quốc tế của nước Việt Nam phong kiến “bế quan tỏa cảng” đối với thế giới bên ngoài rất hạn chế; ngoài một ít quan hệ với các nước láng giềng gần gũi như Chiêm Thành, Chân Lạp ở phía nam, Bôn Nam, Ai Lao ở phía tây, Việt Nam hầu như chỉ có quan hệ đối ngoại với Trung Quốc ở phía bắc và về văn hóa chủ yếu là sự giao lưu tiếp nhận hệ tư tưởng Nho giáo Khổng - Mạnh. Từ cuối thế kỷ XVIII, bắt đầu có những phái đoàn truyền đạo Thiên Chúa, người Bồ Đào Nha, Ý, Tây Ban Nha, Pháp và những tàu buôn Hà Lan đến nước ta. Họ mang đến những hàng hóa mới lạ và cả hệ tư tưởng mới lạ của họ, trước hết là hệ giáo lý đạo Thiên Chúa. Những loạt đại bác của tàu chiến Pháp từ ngoài khơi nã vào cửa biển Đà Nẵng, năm 1858, mở đầu cuộc chiến tranh xâm lược của thực dân Pháp đối với nước ta, đã đặt ra cho triều đình nhà Nguyễn nhiều vấn đề mới nghiêm trọng. *Quốc gia hữu sự thất phu hữu trách*. Cuộc đấu tranh tư tưởng sinh tử trước hết xoay quanh vấn đề nên *hòa* hay nên *chiến*? Nguyễn Bá Nghi, một đại thần được cử đi chống giặc gửi sớ về triều thú nhận: “Trước kia tôi nghe nói thuyền Tây máy chạy như bay, súng Tây bắn suốt thành đá, có thể bắn xa từ mấy mươi dặm, lòng còn chưa tin. Năm Thiệu Trị thứ 7 (1847)

^(*) PGS. Nguyễn Văn Hoàn viết.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

thuyền Tây đến cửa biển Đà Nẵng, bắn vỡ năm thuyền đồng của ta không đầy mấy khắc, khi ấy tôi quyền lĩnh Bồ chánh Quảng Nam, được mục kích rõ, mới tin lời nói kia là đúng”⁽¹⁾.

Mô tả sức mạnh kỹ thuật của địch thủ, Tôn Thọ Tường viết:

*Chớp nhoáng thẳng bon dây thép kéo,
Mây tuôn đen kịt khói tàu bay!*

Và từ thái độ *chủ hòa* đã biến thành một người đe dọa đồng bào mình:

*Miệng cọt hàm rỗng chưa dễ chọc,
Khuyên đàn con trẻ chớ thầy lay!*⁽²⁾

Phan Thanh Giản sang Pháp điều đình, trực tiếp chứng kiến nền văn minh và kỹ thuật của Pháp thì viết:

*Bá ban kỹ xảo tể thiên địa,
Duy hữu tử sinh tạo hóa quyền.*⁽³⁾

Tạm dịch:

Trăm tài khôn khéo sánh ngang trời đất,
Chỉ còn việc sinh tử là quyền của tạo hóa.

Vũ Phạm Khải, một văn thần thuộc phái chủ chiến, trong *Hòa Nhung luận* dâng lên vua Tự Đức, kịch liệt lên án phái chủ hòa với lập luận như sau: “Tôi nghe: thuở xưa bắn Hậu Nghệ không hề dùng đến cây cung của Hậu Nghệ; giết Hạng Võ không hề dùng đến thanh kiếm của Hạng Võ; trừ giặc Hung Nô không cần có ngựa tốt, tên độc của Hung Nô... Cổ ngữ nói: Thấy sự quái lạ đừng thèm cho là quái lạ, tự nhiên sự quái lạ tự hết; thấy cọt đừng sợ cọt, tự nhiên cọt phải sợ

1. Nguyễn Bá Nghi viết năm 1861, in trong *Dương sự thủy mật*. Dẫn theo *Sơ thảo Lịch sử văn học Việt Nam*, giai đoạn nửa cuối thế kỷ XIX, Viện Văn học, NXB Văn học, H., 1964, tr.18.

2. Tôn Thọ Tường, *Thơ tự thuật*. Dẫn theo Nguyễn Tường Phượng và Bùi Hữu Sùng, *Văn học sử Việt Nam hậu bán thế kỷ thứ XIX*, in lần hai, H., 1952, tr.35.

3. Dẫn theo Nguyễn Tường Phượng và Bùi Hữu Sùng, sđd, tr.24.

mình! Nay các ông đừng tâng bốc người Tây Dương là tài là khéo thì họ sẽ khoe khoang tài khéo với ai?”.

Trong một cuộc điều trần tại triều, sau khi nghe Vũ Phạm Khải khuyến nghị là phải đánh, một người hỏi: “Đánh bằng cách gì cho được vạn toàn?”. Vũ đáp: “Phải trong vòng nguy nan, vạn tử mới tìm ra được kế vạn toàn, chứ tôi chưa nghe ai ngồi bó tay mà có sự vạn toàn”. Một võ quan - Ngũ quân đô thống Đoàn Thọ - vạn lại: “Nhưng chúng có tàu sắt, có đại bác, mình lấy gì mà chống?”.

Vũ Phạm Khải bí, không trả lời được, bèn quát lớn: “Ngày thường tôi có bao giờ rầy rà các ông về việc nhờ các ông làm thơ hộ tôi đâu, sao lúc có giặc, các ông lại cứ rầy rà tôi về việc tính kế đánh giặc?”. Nói xong ôm mặt khóc!⁽¹⁾.

Những mẩu chuyện này phản ánh một thực trạng đáng buồn: dù chủ trương khác nhau về *hòa* hay *chiến* nhưng cả hai phe đều hết sức mơ hồ về địch thủ và đều hết sức lúng túng, bế tắc về một kế sách cụ thể đánh giặc cứu nước. Sự chênh lệch về lực lượng không phải chỉ ở bình diện tương quan về vũ khí, súng đạn, tàu chiến mà bộc lộ cả trên nhiều phương diện, trước hết là sự lạc hậu của triều đình nhà Nguyễn về mặt thông tin, hiểu biết địch thủ và tình hình phát triển của cục diện thế giới.

Bước sang đầu thế kỷ XX, khi thực dân Pháp đã kết thúc thắng lợi giai đoạn chinh phục quân sự và bước vào giai đoạn tổ chức khai thác thuộc địa và xây dựng nền tảng một nền văn hóa mới phù hợp với chế độ thực dân thì các vấn đề đấu tranh tư tưởng liên quan đến bề sâu của văn hóa đã được đặt ra. Chính quyền thuộc địa trước hết phải đối diện với vấn đề *chữ viết*. Có nên tiếp tục cho phép sử dụng chữ Hán, một thứ văn tự phức tạp hoàn toàn nằm ngoài tầm kiểm soát của họ hay không? Một quyết định dứt khoát đã nhanh chóng được đưa ra: bãi bỏ chữ Hán và các kỳ thi dựa trên chữ Hán; chữ Quốc ngữ và chữ Pháp sẽ được giảng

1. Trúc Khê, *Vũ Phạm Khải, một vị văn học danh thần triều Nguyễn*, tạp chí *Tri tân*, Hà Nội, số 198-205, tháng 8 và 9-1945; và Nguyễn Bá Thế, *Nguyễn Lộ Trạch, Văn hóa nguyệt san*, Sài Gòn, số 63 tháng 8-1961.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

dạy trong các trường học và được sử dụng trong các công văn hành chính⁽¹⁾. Nhà thơ Tú Xương than thở:

Nào có ra gì cái chữ Nho,
Ông nghề, ông cống cũng nằm co!
Sao bằng đi học làm ông phán,
Tối rượu sâm banh, sáng sữa bò.⁽²⁾

Đằng sau sự kiện một văn tự mới - chữ Quốc ngữ - được sử dụng làm lợi khí giao tế của xã hội, hàng loạt vấn đề mới liên quan tự nhiên nảy sinh: vấn đề trau dồi câu văn Quốc ngữ, vấn đề xây dựng một hệ thống văn hóa, học thuật dân tộc dựa trên lợi khí văn tự chữ Quốc ngữ. Các kiến nghị, giải pháp sẽ mâu thuẫn, đụng độ với nhau và một hiện tượng mới sẽ nảy sinh trong sinh hoạt văn hóa thời kỳ này: các cuộc tranh luận công khai trên báo chí. Hiện tượng mới này - nói như nhà phê bình Thiều Sơn - là *một cái triệu hay*⁽³⁾, sẽ là một nhân tố mới thúc đẩy sự phát triển của văn học, nói chung, và sự phát triển của thể loại phê bình văn học ở nước ta, nói riêng.

* Cuộc tranh luận về Quốc học

Từ năm 1930, Lê Dư, bình bút của báo *Đông Tây* của Hoàng Tích Chu, cộng tác viên của Trường Viễn Đông Bác cổ Pháp ở Hà Nội, bắt đầu cho xuất bản một loạt sách biên khảo về lịch sử và văn học Việt Nam, dưới cái tên chung *Quốc học tùng san*, được in to trên bìa mỗi cuốn sách. Chữ *Quốc học* được ông tung ra như một thuật ngữ “chìa khóa” bao hàm một nhận thức, một quan niệm có ý nghĩa chủ thuyết, mặc dầu vậy, ông không hề định nghĩa gì về thuật ngữ mới này. Phê bình cuốn đầu tiên của bộ *tùng thư* này của Lê Dư cuốn *Bạch Vân am thi văn tập* Trịnh Đình Rư

1. Theo Nghị định ngày 22-2-1869 của Thống đốc Nam Kỳ, in trong *Recueil de la Législation et Règlement de la Cochinchine*, Tome II, Sài Gòn, Imprimerie nationale, 1881.

2. Trần Tế Xương, *Chữ Nho*. Dẫn theo *Hợp tuyển thơ văn Việt Nam*, tập IV, 1858-1930, NXB Văn hóa, H., 1963, tr.350.

3. *Phê bình và cáo luận*, NXB Nam Kỳ, 1933.

viết trên báo *Đông Tây*: “Nước Nam ta xưa đến nay chưa từng thấy cụ nào dựng ra một học thuyết gì to tát riêng, xét đến lịch sử những nhà học giả Đông Tây mà lại nghĩ đến Quốc học nhà, thường tự lấy làm then”.

Lê Dư trong bài *Câu chuyện đọc thơ ông Trạng* cũng đăng trên báo *Đông Tây* ngày 18 tháng 7 năm 1931 đã trách Trịnh Đình Rư là “bội bạc tiền nhân, vu nhục nền văn hóa nước nhà”.

Phan Khôi, người đã từng mạnh bạo chỉ trích Nho giáo trên hai tờ *Thần chung* và *Phụ nữ tân văn*, và trước đó mấy tháng, trong bài *Hán học ở bên Tây* đăng trên báo *Đông Tây*, đã dám khẳng định rằng: “Nước ta từ xưa đến nay không có cái gì đáng gọi là *cái học* nữa kia”, liền mở một cuộc tranh luận chia mũi nhọn công kích vào hai chữ *Quốc học* và các sách *Quốc học tùng san* của Lê Dư.

Trong bài *Luận về Quốc học* đăng trên *Phụ nữ tân văn* số 94 ra ngày 6 tháng 8 năm 1931, Phan Khôi bắt đầu lập luận của mình bằng cách định nghĩa hai chữ *Quốc học*. Theo ông, “Người Việt Nam ta dùng chữ *Quốc học* mới từ vài ba năm nay. Ta chớ nên chối rằng sự dùng ấy, ta đã bắt chước người Tàu. Mà người Tàu dùng chữ *Quốc học* theo nghĩa mới này cũng chỉ từ vài mươi năm trở lại đây. Muốn nói cho chắc hơn nữa thì từ lúc có cuộc vận động về Tân văn hóa đầu vào năm Dân quốc thứ 6; khi bấy giờ trong nước họ một phái thì lo tuyên truyền các học thuyết mới của Âu Mỹ, một phái thì lo chỉnh lý các học thuyết của Bách gia chư tử Trung Hoa đời xưa, và cái danh từ “*Quốc học*” sản sinh ra do phái sau.

Học thuyết nước Tàu, không luận hay dở ra sao, chớ nó vẫn có cái vẻ đặc biệt; đem mà so sánh với các nước Âu Mỹ, nó không giống của nước nào hết. Từ Lão Tử, Khổng Tử, Mặc Tử, Tuân, Mạnh, Trang, Liệt cho đến các đại nho đời Hán, đời Tống, đời Minh, đời Thanh, mỗi người đều lập thành cái thuyết một nhà.

...Bởi vậy họ mới dùng hai chữ “*Quốc học*” để chỉ về cái học thuật riêng của nước họ. Theo ý riêng tôi, sự dùng ấy thật là xứng đáng, vì cái học của họ đủ đại biểu cho cái tư tưởng của một dân tộc, không giống với ai.”

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Sau khi định nghĩa *Quốc học* như vậy, Phan Khôi nêu ra câu hỏi: “*Nước ta có Quốc học không? Cái học của nước ta từ trước có thể gọi là Quốc học được không?*”. Và ông đã trả lời: “Đừng nói *cái học* của ta chỉ ở trong phạm vi *cái học* của Tàu, thiếu về đặc biệt, không đủ kêu là *Quốc học*; cho đến chịu giống với Tàu đi, là ở nước ta cũng không có một cái học phái nào thành lập hẳn; vì vậy thì chữ “*học*” đã chẳng có, chữ “*quốc*” còn nương dựa vào đâu?

Vài mươi năm nay, từ khi tôi biết *cái học* là gì rồi, tôi cố đi tìm cho được *cái học* của nước ta, tìm trong ông Chu An, tôi chỉ thấy là một nhà nho khảng khái; tìm trong ông Nguyễn Bình Khiêm, tôi chỉ thấy là một nhà thuật số như mấy ông mấy bà tiên tri đời nay. Khi tôi xét đến ông Võ Trường Toản, thấy nói *cái học* của ông chủ ở “*thành*”. Khi tôi xét đến ông Chu Doãn Trí thấy nói *cái học* của ông chủ ở *bất căng* nhưng ngoài mấy chữ “*thành*” và “*bất căng*” đó, tôi không kiếm ra được cái gì khác nữa, chỉ tro tro như vậy mà thôi, đâu đủ gọi là *học* được?”

Tiếp đó, Phan Khôi duyệt đến các “*chứng cứ*” mà Lê Dư nêu ra, cụ thể là các công trình biên khảo trong *Quốc học tùng san* như *Bạch Vân am thi văn tập*, *Nữ lưu văn học sử...* và viết: “Hình như ông (Lê Dư) đã đánh xô bồ Văn học với Quốc học làm một”. “Tôi xin lược phân cái giới hạn của *Quốc học* và *Văn học* như thế nào. Theo chữ *Quốc học* ngày nay người ta thường dùng thì cho là cái học thuật của một nước từ xưa đến nay mà có ảnh hưởng đến sự sinh hoạt của xã hội. Không chắc cho lắm, nhưng hình như có bao hàm triết học và khoa học (nghĩa rộng) vào trong. Còn đối với *Văn học* thì theo nghĩa rộng của *Quốc học*, nó có thể bao cả *Văn học* nữa, vì người ta nói rằng Văn học của một nước, nhưng theo nghĩa hẹp thì nó lại đẩy *Văn học* ra ngoài, vì nếu chuyên về mặt có ảnh hưởng đến xã hội mà nói thì *Quốc học* có ảnh hưởng trực tiếp, còn *Văn học* có ảnh hưởng gián tiếp... Xem như trên đó, đủ biết *Quốc học* và *Văn học* là khác nhau. Trong khi thảo luận vấn đề Quốc học, không nên trộn vào vấn đề Văn học.”

Trong bài viết của mình, Phan Khôi còn vạch ra chi tiết sau đây: Trong quá trình biện luận, Lê Dư có dẫn ra một ý kiến phủ nhận Quốc

Lịch sử văn học Việt Nam

học của một nhà Tây học nhưng không nói đích danh là ai. Ý kiến đó như sau: “Nói đến học thuật chơn chánh thì cổ lai nước ta đã có gì? Không dám nói bậc tiền nhân nhưng thật không có người nào vậy. Tương truyền lý học thâm thúy có cụ Chu An và cụ Trạng Trình, nhưng các cụ phát minh được điều gì, trứ thuật được những sách gì có giá trị?”.

Phan Khôi viết: “Bàn chuyện học thì ý kiến của ai, nên nói rõ là của người ấy, mới có đường mà biện luận được chớ, bởi vậy tôi xin nói (...) rằng đoạn văn ấy là của ông Phạm Quỳnh”. Đúng đó là ý kiến của Phạm Quỳnh trong bài *Trả lời bài “Cảnh cáo các nhà học phiệt” của Phan Khôi*, đăng *Phụ nữ tân văn* số 67 ngày 23 tháng 8 năm 1930. Phạm Quỳnh ngay từ những số đầu của tạp chí *Nam Phong*, những khi đề cập đến *Quốc ngữ*, *Quốc hồn*, *Quốc túy* thỉnh thoảng có lúc cũng đụng đến từ *Quốc học* nhưng chỉ dùng với một nghĩa chung mà thôi. Chẳng hạn Phạm Quỳnh đã từng viết: “Vấn đề quan trọng nhất trong nước ta ngày nay là vấn đề *Văn Quốc ngữ*, vấn đề ấy có giải quyết được thì sự học mới có thể tấn tới, dân trí mới có thể mở mang, cuộc tiến hóa sau này mới có thể mong mỏi được... Nói rút lại *Quốc ngữ* có phát đạt thì nền *Quốc học* mới xây dựng được, quốc dân ta mới không đến nỗi chung kiếp đi học mượn viết nhờ như từ xưa đến nay”⁽¹⁾.

Có vẻ chỉ như từ sau khi có đụng độ ý kiến về vấn đề *Quốc học* giữa Lê Dư và Phan Khôi thì Phạm Quỳnh mới tìm cách xác định cho mình một quan niệm về mấy điểm chính đang tranh cãi:

- Nước ta có một nền *Quốc học* không?
- Mối liên quan giữa *Quốc học* và *Quốc văn*.

Đây chính là nội dung hai bài báo của Phạm Quỳnh công bố liên tiếp trên tạp chí *Nam Phong*: *Luận về Quốc học* (*Nam Phong* số 163, tháng 6 năm 1931)⁽²⁾ và *Quốc học với Quốc văn* (*Nam Phong* số 164, tháng 7 năm 1931).

1. *Nam Phong tạp chí*, số 1, ngày 15-7-1917.

2. Bài này được đăng lại trên *Phụ nữ tân văn* số 104, ngày 5-10-1931 và số 105, ngày 22-10-1931.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Phạm Quỳnh cũng bắt đầu bài luận thuyết của mình bằng việc định nghĩa *Quốc học*. Theo Phạm Quỳnh, “*Quốc học* là gồm những phong trào về tư tưởng học thuật trong một nước, có đặc sắc với nước khác, và có kết tinh thành ra những sự nghiệp trước tác, lưu truyền trong nước ấy và ảnh hưởng đến các học giả trong nước ấy”.

Đối với câu hỏi: “Nước Nam ta có một nền *Quốc học* chân chính không?”, câu trả lời của Phạm Quỳnh là: “Từ xưa đến nay, nước ta quả không có *Quốc học* thật”.

Tóm lại, ý kiến của Phạm Quỳnh về vấn đề *Quốc học* cũng giống ý Phan Khôi. Nói như thế không có nghĩa là trong cuộc tranh luận này Phạm Quỳnh không bổ sung được ý kiến gì mới, có tác dụng thúc đẩy cuộc tranh luận tiến triển, trái lại, Phạm Quỳnh đã nêu ra được hai câu hỏi quan trọng:

- Nước ta “không gây được một nền *Quốc học* cho mình là bởi có sao vậy?”

- “Từ nay về sau, ta có thể gây được một nền *Quốc học* không? Phải làm thế nào?”

Về câu hỏi thứ nhất, Phạm Quỳnh cho rằng nước ta trong lịch sử đã bị rơi vào một tình thế “không lợi cho sự học vấn tư tưởng tự do”. “Tình thế ấy thuộc về địa lý, thuộc về lịch sử, lại cũng thuộc về chánh trị nữa”.

- Về *địa lý*, nước ta tiếp cận với nước Tàu, đầu đã biệt lập thành nước, nhưng vẫn là tùy thuộc nước Tàu, khác với Nhật Bản, là một đảo quốc cách biển nên không bị xâm lấn bao giờ. “Có giữ được độc lập về thổ vũ mới giữ được độc lập về tinh thần”.

- Về *lịch sử* thì nước ta bị Tàu đô hộ trong mười thế kỷ, cái dấu vết của Tàu in sâu vào trí não ta, đến khi giành được độc lập về chính trị thì tinh lực trong nước vẫn phải chuyên chú về việc cạnh tranh để sinh tồn. Cái quan niệm quốc gia luôn bị nguy hiểm chiếm mất cả tâm tư trí lực, không còn để thừa chỗ cho những quan niệm khác về văn hóa, về mỹ thuật gì nữa. Còn về học thuật thì đã có sẵn của Tàu, đầu óc người mình đã tiềm nhiễm sâu các giáo lý đó, cứ thế mà áp dụng, không dám biện luận, đổi thay gì nữa!

Lịch sử văn học Việt Nam

- Về *chánh trị* thì các kẻ anh tuấn trong nước đều được đúc qua cái khuôn khoa cử của Nho giáo, nên *thần trí eo hẹp lại, sao mà còn có tư tưởng, có học vấn tự do được nữa*.

Nói tóm lại, nước ta như một cái cây nhỏ mọc ở dưới bóng “cây đa” phương Đông nên đã bị “cóm” mà không vươn lên được, nay lại mọc dưới bóng “cây...” phương Tây, vậy phải làm thế nào cho khỏi bị “cóm”?

Theo Phạm Quỳnh, “ngày nay nếu ta phải *đồng hóa* theo Tây - mà cái đó là tất nhiên - ta nên *đồng hóa có ý thức*, có nghĩa lý, nên kén chọn lấy những cái hay của người ta mà bắt chước, nên xét xem mình thiếu những gì mà học tập lấy của người ta để bồi bổ cho mình”.

Thế nào là “*đồng hóa có ý thức*”?

Theo Phạm Quỳnh, “đồng hóa có nhiều cách: có cách đồng hóa đến không còn cốt cách tinh thần gì của mình nữa, mà biến hẳn theo người; có cách đồng hóa lấy những cái hay của người mà vẫn giữ được cốt cách tinh thần của mình, lại bồi bổ vào cho mạnh mẽ thêm lên”.

Phạm Quỳnh lại lập luận rằng: Các nước Tây phương được phú cường như bây giờ là nhờ ở khoa học. Ta muốn sanh tồn được ở đời này, ta cần phải thấu thái khoa học Tây phương, đồng thời phải học cái phương pháp và tinh thần khoa học của Tây phương để nghiên cứu những nghĩa lý cổ của Đông phương làm tài liệu cho Quốc học Việt Nam.

Về vấn đề *Quốc học với Quốc văn*, Phạm Quỳnh viết: “Quốc học với Quốc văn vẫn có quan hệ với nhau rất mật thiết. Nước ta sở dĩ không có một nền Quốc học chân chính, phần nhiều là bởi không có một nền Quốc văn xứng đáng”... “Tiếng An Nam ta từ trước đến nay, dùng về lối văn đạo tình hoặc cũng có, dùng về lối văn thuyết lý thì hầu như không từng thấy bao giờ... Thành ra tiếng Nôm tuy cũng giàu có, cũng bóng bẩy, không phải hèn kém chi, mà cổ lai không bao giờ được cái danh dự dùng làm văn tự để truyền bá học thuật”... “Vậy thời muốn xây đắp nền Quốc học, cái nền tảng phải đắp trước nhất là Quốc văn”. Báo *Nam Phong* từ khi mới ra đời đến giờ vẫn theo đuổi một mục đích đó: gây lấy một cái tàn văn An Nam để làm cơ sở cho Quốc học sau này; vì chúng

tôi vẫn định ninh từ xưa đến nay rằng: không có Quốc văn thì không sao có Quốc học được; không có Quốc học thì không sao có độc lập về tinh thần được; không có độc lập về tinh thần thì không sao có độc lập về chính trị được”.

Vậy muốn độc lập về chính trị thì phải làm gì? Phạm Quỳnh trả lời: “Trước phải cầu cho nước độc lập về tinh thần; muốn cho nước được độc lập về tinh thần thì cần phải cho nước có một nền Quốc học; muốn cho nước có Quốc học thì trước phải gây cho nước có Quốc văn”. Kết thúc bài viết, Phạm Quỳnh lớn tiếng tuyên bố: “Đó là chủ nghĩa của tôi bấy lâu nay, mà là cái tín điều thứ nhất trong đạo Quốc gia của tôi vậy”.

Ở đây “cái đạo Quốc gia” của Phạm Quỳnh là một thứ “chân lý” được trình bày theo một trật tự lộn ngược. Năm 1924, kỷ niệm Nguyễn Du, Phạm Quỳnh nói: “*Truyện Kiều* còn, tiếng ta còn; tiếng ta còn, nước ta còn”. Năm 1931, Phạm Quỳnh lại nói: Muốn có độc lập về chính trị thì trước hết phải làm cho nước có Quốc văn. Nhưng chính ngay trong cuộc tranh luận này, Phạm Quỳnh cũng đã nói: “Có giữ được độc lập về thổ vũ mới giữ được độc lập về tinh thần”.

Trước những ý kiến mà Lê Dư cho là “mạt sát tiền nhân”, ông đã lên tiếng trên tờ *Phụ nữ tân văn* chính là nơi đã đăng ý kiến phản bác ông của Phan Khôi. Trong bài trả lời, Lê Dư đã bỏ qua Trịnh Đình Rư mà chỉ nhắc đích danh đến Phan Khôi. Lê Dư viết: “Nói về định nghĩa thì Quốc học là học vấn, kỹ thuật của một nước: học vấn, kỹ thuật ấy là cái cố hữu của mình hay là cái mình học của người, nhưng đã thay đổi nhiều lắm, nay trở thành cái cố hữu của mình mà người ta không ai có nữa”.

...“Cái định nghĩa và nội dung ấy, không phải tôi không học, không xét mà nói càn đâu! Vài mươi năm về trước, tôi đã xét đến cái chương trình Quốc học của Nhật Bản⁽¹⁾, là một nước văn minh tiên tiến, đã để

1. Trong phong trào Đông du, Lê Dư có sang Nhật Bản, Trung Quốc. Về hoạt động của Lê Dư trong thời gian này, đề nghị tham khảo *Phan Bội Châu niên biểu*, Phạm Trọng Diễm và Tôn Quang Phiệt dịch, Nhà xuất bản Văn Sử Địa, in lần thứ hai, 1957.

Lịch sử văn học Việt Nam

xướng ra ngót ba trăm năm nay, mà nay họ đã có một nền Quốc học vững vàng. Tôi xét của họ rồi tôi xét lại tình hình học vấn của nước nhà thì nhận thấy được cái chương trình Quốc học của ta; lấy *Quốc văn*, *Quốc sử*, *Quốc túy*, ba cái ấy làm cái nội dung Quốc học; hễ nói đến Quốc học, thì không bao giờ bỏ ra ngoài được. Tôi chỉ mong mỗi người nước ta phát huy quảng đại thêm lên thôi.

Các ông chẳng nghĩ đến định nghĩa và nội dung Quốc học như thế nào, cũng chẳng nghiên cứu về sách vở thuộc về Quốc học của ta có những gì, vội vàng ngó sang phía Bắc thấy một mớ học thuyết của Bách gia chư tử Tàu, ngó sang phương Tây, thấy một mớ khoa học và lý thuyết Âu Mỹ, rồi quay đầu lại xem nước mình thấy không có học thuyết khoa học nào (dẫu có cũng chưa biết đến), nhân đó mới sanh ra cái lòng tự ru rằng nước ta hoàn toàn không có gì cả, tiền nhân ta toàn không biết gì cả.”

Theo Lê Dư, “đã là Quốc học thì phải bao gồm cả Quốc văn, Quốc sử, Quốc túy”. “*Lấy Quốc văn, Quốc sử, Quốc túy làm nội dung cho Quốc học, ta cứ đó mà nghiên cứu thì thấy một áng Quốc học sờ sờ trước mắt*”⁽¹⁾.

Theo dõi lập luận của Lê Dư và Phan Khôi, ta thấy ý kiến của hai bên khác nhau ở quan niệm về Quốc học, một bên quan niệm Quốc học nặng về học thuật, chẳng hạn có hệ tư tưởng, triết lý có tính chất đặc thù riêng biệt cho dân tộc đó; một bên quan niệm Quốc học chỉ là các môn khoa học xã hội của một nước như Quốc sử, Quốc văn... tạo thành.

Ngày 25 tháng 11 năm 1931, Nguyễn Trọng Thuật diễn thuyết ở hội Trí tri Hải Dương với đầu đề *Điều đình cái án Quốc học*. Theo Nguyễn Trọng Thuật, sự học của bất kỳ nước nào cũng có thể phân biệt thành hai phần cơ bản mà ông mệnh danh là phần *Quốc học* và phần *thế giới Công học*.

Quốc học gồm quốc sử, văn tự, địa dư chí, ngôn ngữ phong dao, cùng văn thơ cũ... của một nước. *Công học* là cái học chung cho các nước.

1. Lê Dư, *Vấn đề quốc học - Định nghĩa và nội dung Quốc học*, Phụ nữ tân văn, số 107, ngày 15-11-1931.

Nước ta xưa thuộc Á Đông, cùng Nhật Bản, Cao Ly, cùng học Hán học và các tư tưởng tôn giáo Nho, Phật. Nay chúng ta sinh vào buổi giao thời, phải dựa vào tinh thần đã có sẵn, đã sở đắc rồi mà xây dựng nên cái lâu đài học thuật sau này: cái gì là *Quốc học* thì phải tài bồi, cái gì là *Công học* đã sở đắc thì cần phải quý báu mà giữ lấy. Nhìn chung việc “điều đình” của Nguyễn Trọng Thuật thực tế lại nghiêng về phía ý kiến của Lê Dư, điều đó tất nhiên không làm cho một người như Phan Khôi tán thành. Trên báo *Đông Tây* số 133 năm 1932, Phan Khôi đăng bài *Bất điều đình* và 10 năm sau trên báo *Tao đàn* ông vẫn lớn tiếng tuyên bố “Cái Hán học của tất cả các cụ ta xưa chỉ là một con số không đồ sộ”.

Cuộc tranh luận không đi đến một kết luận, một sự nhất trí rõ ràng, nhưng thông qua các ý kiến tranh luận đã phần nào nổi rõ nhận thức về sự cần thiết và niềm hy vọng xây dựng được một nền Quốc học Việt Nam, nếu theo thuật ngữ hiện nay thì có thể nói là xây dựng một nền Văn hóa dân tộc Việt Nam có bản sắc dân tộc riêng, có bản lĩnh dân tộc tự chủ tự cường mà điều đó trên bình diện lý thuyết, cũng như trong phạm vi thực hành, làm sao có thể thực hiện được trong hoàn cảnh đất nước vẫn nằm dưới sự đô hộ của ngoại bang?

* Cuộc tranh luận về việc lạm dụng chữ Hán

Như chúng ta đã biết ngay từ khi xuất bản tạp chí *Nam Phong* (1917), Phạm Quỳnh đã coi việc tài bồi, gây dựng cho văn Quốc ngữ là cái “chủ nghĩa”, cái “đạo Quốc gia” của mình, thế mà bỗng dưng từ Nam Kỳ có một người tự nhận là độc giả của *Nam Phong* gửi một *Thư ngỏ cho chủ bút Nam Phong*, ở dưới ký tên là Ng.H.V.⁽¹⁾ kịch liệt công kích chủ bút và các trợ bút của tạp chí *Nam Phong* trên ngôn luận tuyên bố là muốn xây dựng một nền Quốc văn mới nhưng trong thực tế lại lạm dụng, sử dụng quá nhiều chữ Hán làm cho độc giả không ai hiểu nổi! Thư ngỏ viết: “Các bài Quốc ngữ, chủ bút *Nam Phong* cùng các người phụ bút dùng nhiều chữ Hán quá, nên coi khó hiểu lắm, có chỗ chẳng hiểu các ngài muốn nói cái gì chi.

1. Nhiều ý kiến cho rằng: Ng.H.V. là Nguyễn Hảo Vĩnh, một ký giả Nam Bộ.

Lịch sử văn học Việt Nam

...Các ngài làm như thế thì hình như các ngài là người Tàu qua lấy nước An Nam, muốn đem tiếng của nó qua mà thế cho tiếng ta vậy. Tôi cảm ơn các ngài, tôi chẳng cần các ngài làm việc ấy! Trải ngoài nghìn năm, người Tàu đã làm điều ấy rồi! Chúng nó đem chữ Hán mà thồn, mà nhét, mà ùn, mà nhận vô trong tiếng của ta đến nỗi tiếng của ta chẳng có thể tiêu hóa nó được nên phải phát ách, đau lâu, trải ngàn năm cái xác phải chết, cái hồn phải tan nát”.

Tác giả *Bút thư ngõ* buộc tội *Nam Phong* đã phản lại cái chủ trương đúng đắn, đã làm uổng phí công lao đáng khen của Trương Vĩnh Ký và các văn gia miền Nam trong mấy chục năm qua đã cố sức làm cho tiếng nước nhà được hồi sinh, được *đứng vững riêng một cõi*: “Khi nước Lang-sa qua giao thông với nước ta thì trong cõi Nam Kỳ nổi lên một người là ông Trương Vĩnh Ký mượn cái xác Latinh mà dựng cái hồn của tiếng An Nam còn sót lại. Cái xác Latinh ấy là chữ Quốc ngữ bây giờ! Cái hồn của tiếng ta còn sót lại lần lần nhập vào xác mới và trong khoảng năm, sáu mươi năm vừa qua rồi, cái xác mới với cái hồn xưa ứa nhau, vừa quen hơi nhau, hiệp sức mà tiêu hóa cái sự *phát ách tiếng*... ngày xưa, vừa được những người có bụng nước nhà, những người muốn cho tiếng nước nhà đứng vững riêng một cõi, chẳng còn làm *mọi* nước Tàu nữa, vừa mới hồi lòng khoái dạ, mừng chưa no nỗi mừng, nay chủ bút *Nam Phong* và các ngài là người chi mà dám gieo sự lo, sự phiền lộn với cái sự vui mừng rất phải, rất đáng khen của ngoài ba triệu đồng bào trong xứ Nam Kỳ và Nam Vang vậy”⁽¹⁾.

Không chỉ công kích chủ bút và các trợ bút *Nam Phong*, tác giả *Bút thư ngõ* còn công kích cả vua Khải Định và các quan lại, vì hồi tháng tư năm 1918, Khải Định có đi tuần thú miền Bắc và đọc luôn một loạt sáu bài diễn văn bằng chữ Hán, rồi có quan thông ngôn sang tiếng Pháp cho người Pháp hiểu, thông ngôn sang tiếng Việt cho “thần dân” Việt hiểu!

1. *Nam Phong*, số 16, tháng 10-1918.

Bức thư ngỏ viết: “Hay các ngài thấy vua Khải Định chỉ ưa chữ Hán, chỉ dùng chữ Hán mà đặt đề, mà nói năng, cho đến nỗi nói với những học trò trong các trường lớn trong lúc viếng Hà Nội Ngài cũng lấy chữ Hán mà nói với chúng nó, rồi có người *cắt nghĩa* ra tiếng An Nam thì chúng nó mới hiểu, cho đến đôi hiểu dụ dân An Nam, Ngài cũng dùng chữ Hán mà đặt đề, mà ghi chép tư tưởng của Ngài, nếu muốn cho dân An Nam hiểu rõ Ngài muốn nói điều gì thì phải dịch ra tiếng An Nam. Các ngài và chủ bút *Nam Phong* dùng nhiều chữ Hán trong khi viết tiếng mẹ đẻ cho đặng vui lòng vua Khải Định chẳng? Hay là tại quan lại, từ công hầu cho tới các hàng phủ huyện nói chữ Hán là chủ họ... một ngày tới tới chỉ rung đùi rung về ngâm ba câu thơ Hán văn...”

Kết thúc *Bức thư ngỏ*, tác giả đề xuất một số đề nghị để giải quyết tình hình “lố lằng” trên đây. Theo tác giả, nên cố đặt ra tiếng nói mà dùng, cùng chẳng đã, mới đi mượn tiếng nước ngoài. Nhưng khi mượn tiếng nước nào thì phải đọc phỏng theo tiếng nước đó, chứ không dùng cách đọc của người Tàu.

Dư luận đương thời rất chú ý đến *Bức thư ngỏ* này. Phạm Quỳnh rất căm tức, nhưng ông đã khôn ngoan “tương kế tựu kế”, lợi dụng cơ hội này để khiến dân chúng chú ý đến vấn đề Quốc văn mà trước đó ông đã chính thức tuyên ngôn cổ súy. Trên *Nam Phong* từ số 17 đến số 25-1919, hầu như số nào cũng có từ hai đến ba bài trao đổi ý kiến về vấn đề Ng.H.V. nêu lên. Phạm Quỳnh cũng đã khôn ngoan để cho các trợ thủ và bạn đọc của *Nam Phong* lên tiếng trước, đến một lúc nào đó khi cuộc tranh luận đã có phần ngã ngũ thì ông mới lên tiếng, đóng vai trọng tài phân xử.

Trước hết, Nguyễn Bá Trắc, một trợ thủ chủ chốt của Phạm Quỳnh ở tạp chí *Nam Phong* (số 17, tháng 11-1918), tổng đốc Thân Trọng Huề (số 19, tháng 1-1919), Nam Sơn Nguyễn Như... (số 18, tháng 12-1918) đã lên tiếng biện hộ cho vua Khải Định và kết án Ng.H.V. là “phạm thượng”. Thân Trọng Huề còn truyền đạt cả lời Khải Định trách cứ Ng.H.V. Theo họ, lệ của triều đình còn quy định sử dụng chữ Hán, do đó các văn bản chính thức phải thảo bằng chữ Hán.

Lịch sử văn học Việt Nam

Nguyễn Văn Ngọc trong bài *Tiếng dùng trong Quốc văn* trên *Nam Phong* số 19, tháng 1 năm 1919 nhận định là trong xã hội đương thời có ba khuynh hướng: có khuynh hướng muốn bảo lưu chữ Hán; có khuynh hướng muốn sử dụng hoàn toàn chữ Pháp; có khuynh hướng muốn dùng thuần Việt. Theo Nguyễn Văn Ngọc, cả ba xu hướng ấy đều có phần quá đáng.

Chu Lang Văn trên *Nam Phong* số 18 (12-1918) trách cứ Phạm Quỳnh quả có lạm dụng chữ Hán, trái lại trên *Nam Phong* số 17 (11-1918) một người Nam Kỳ lại cho rằng xem *Nam Phong* khó hiểu, không phải vì có quá nhiều chữ Hán mà vì các vấn đề được bàn luận trên *Nam Phong* cao siêu quá.

Từ *Nam Phong* số 20, tháng 1-1919, Phạm Quỳnh mới lên tiếng với bài *Bàn về sự dùng chữ Nho trong văn Quốc ngữ* và đi đến kết luận: “Lời công luận đối với cái thơ ông V. có thể tóm lại một câu là ai cũng công nhận rằng chữ Nho rất cần cho Quốc văn ta, cần hơn là các chữ khác, và không thể nào theo ý ông mà dùng thuần tiếng Nôm trong Quốc văn được”.

Trong bài *Chữ Pháp có dùng làm Quốc văn An Nam được không?* đăng trên *Nam Phong* số 22, tháng 4-1919, Phạm Quỳnh phản đối ý kiến chủ trương lấy chữ Pháp thay cho tiếng Việt.

Cuộc tranh luận về vấn đề chữ Hán đã diễn ra khá sôi nổi, lan rộng từ Nam ra Bắc. Trong những lời lẽ gay gắt của Ng.H.V. đối với chữ Hán có thể thấy dư ba của phong trào “bài trừ Khách trú” ở Nam Kỳ trước đó và ảnh hưởng của các nhà văn miền Nam, thứ nhất là của Trương Vĩnh Ký, chủ trương sử dụng “tiếng An Nam ròn”... “trơn tuột như lời nói”, trong lúc đó thì ở miền Bắc, nơi có ảnh hưởng Hán học lâu đời, thì vẫn có xu hướng sử dụng một lối văn Quốc ngữ nhuần nhị, cân đối, ít nhiều còn giữ duyên nợ lâu đời với chữ Hán và văn biên ngẫu.

Có thể nói cuộc tranh luận này rất bổ ích, vì nó đã đề cập đến một phương diện cụ thể của văn Quốc ngữ. Nó có tác dụng làm sáng tỏ một số khía cạnh của vấn đề buộc người viết phải thận trọng hơn khi cần sử dụng chữ Hán và chú ý trau dồi câu văn tiếng Việt.

*** Cuộc tranh luận về *Truyện Kiều***

Truyện Kiều từ khi mới ra đời đã trở thành một tác phẩm được nhân dân ta và nho sĩ các thời đại kế tiếp nhau quan tâm thưởng thức, bình phẩm. Các nho sĩ đã biểu thị sự thích thú đó bằng các hình thức truyền thống như làm thơ vịnh *Kiều*, viết tựa *Truyện Kiều*, làm án các nhân vật *Truyện Kiều*..., nhân dân thì với các hình thức bói *Kiều*, đố *Kiều*, ngâm *Kiều*, vận dụng lời văn *Truyện Kiều* vào dân ca các địa phương của đất nước từ Bắc đến Nam. Thông qua nội dung những hoạt động này, người ta đã có thể nhận ra các ý kiến, quan niệm khác nhau, hoặc khen hoặc chê, hoặc khác nhau về mức độ khen chê, nhưng đó chỉ là những ý kiến phát biểu riêng rẽ, rời rạc, chứ chưa trực tiếp đối đáp nhau, đối chọi nhau ở một điểm gặp gỡ, tụ họp nào đó, nói một cách khác là chưa tạo nên những cuộc *tranh luận văn học* thực sự, một hiện tượng mới, một hình thức sinh hoạt văn học của nền văn học Việt Nam hiện đại.

Đầu thế kỷ XX, những nhà “Tây học” người Việt Nam chú ý sớm nhất đến *Truyện Kiều* có thể kể Trương Vĩnh Ký (1837-1898) và Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936). Trương Vĩnh Ký là người đầu tiên đã phiên âm *Truyện Kiều* từ chữ Nôm ra Quốc ngữ: *Poème Kim Vân Kiều* truyện xuất bản lần đầu ở Sài Gòn năm 1875. Ở đầu bản *Kiều* này, Trương Vĩnh Ký có viết một bài tựa ngắn bằng tiếng Pháp trong đó có câu: “Có thể nói Nguyễn Du là người cha thứ hai của tiếng Việt thông tục theo văn luật”. Nguyễn Văn Vĩnh là người Việt Nam đầu tiên đã dịch *Truyện Kiều* sang Pháp văn, có chú giải tường tận và đăng trên *Đông Dương tạp chí* từ năm 1913. Mục đích của người dịch rõ ràng là muốn giới thiệu với công chúng nước ngoài thành tựu xuất sắc của văn học dân tộc mình. Còn người Việt Nam đầu tiên đề cập đến *Truyện Kiều* với tư cách nhà nghiên cứu văn học là Phạm Quỳnh. Tạp chí *Nam Phong* phát hành số 1, ngày 1 tháng 7 năm 1917 thì đến số 4 Phạm Quỳnh đã bắt đầu đề cập đến *Truyện Kiều*. Trong bài *Sự giáo dục đàn bà con gái*, Phạm Quỳnh cho *Truyện Kiều* là “sách giáo khoa tuyệt

Lịch sử văn học Việt Nam

phẩm của bọn nữ lưu”, “thiết tưởng không kinh thánh truyện hiền nào hay bằng”⁽¹⁾.

Trên *Nam Phong* số 30, tháng 12-1919, Phạm Quỳnh lần đầu tiên đăng một tiểu luận nghiên cứu thực sự về *Truyện Kiều*. Bài này gồm bốn tiểu mục:

- 1 - Cối rế *Truyện Kiều*.
- 2 - Lịch sử tác giả.
- 3 - Văn chương *Truyện Kiều*.
- 4 - Tâm lý cô Kiều.

Về *Cối rế Truyện Kiều*, sau khi lược thuật lại các tình tiết trong tác phẩm của Nguyễn Du, Phạm Quỳnh viết: “Gần đây ký giả có đọc một tập thuyết bộ đề là *Ngu sơ tân chí*, thấy trong có truyện *Vương Thúy Kiều* của Dư Hoài, tự Đạm Tâm, kể tường về lịch sử nàng Kiều, phảng phất như *Truyện Kiều* Nôm ta, mà việc thì thuộc về niên hiệu Gia Tĩnh đời Minh, ngờ rằng đó có lẽ chính là nguyên bản chữ mà cụ Tiên Điền ta nhân đấy đặt thành truyện Nôm chẳng”. Sau đó Phạm Quỳnh đã dịch truyện *Vương Thúy Kiều* của Dư Hoài sang tiếng Việt để cung cấp tư liệu cho các nhà nghiên cứu.

Nhưng về điểm *Cối rế Truyện Kiều* này thì những kết quả nghiên cứu sau đó của Dương Quảng Hàm, Lê Thước, Đào Duy Anh... đã chỉ ra một cách đầy đủ và chính xác hơn: *Truyện Kiều* chủ yếu dựa vào cuốn tiểu thuyết chương hồi *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân.

Trong tiểu mục *Lịch sử tác giả*, Phạm Quỳnh đã dịch lại tiểu truyện Nguyễn Du trong *Đại Nam liệt truyện*, chính biên, để từ đó đoán ra tâm sự của Nguyễn Du “...bấy tôi triều trước thờ chúa triều sau, cảnh ngộ cũng có điều khó xử, mà nổi lòng không khỏi mỗi ăn năn, nên trên bị vua quở trách, dưới bị bọn thượng ty khuất nhục. Những tình tiết, những nông nổi ấy, vào một người đa tình, đa cảm, ủy súc uất phần như cụ, thời tiện thị là những nông nổi, những tình tiết đoạn trường ca, nên trách chi cái công trình tâm huyết

1. *Nam Phong*, số 4, tháng 10-1917.

của cụ là *Truyện Kiều* kia, từ đầu chí cuối lại chẳng là một khúc “đoạn trường thanh”.

Trong tiểu mục thứ ba, Phạm Quỳnh cực lực đề cao văn chương *Truyện Kiều*: “Phàm văn chương hay là thứ nhất ở lời văn điêu luyện, thứ nhì ở ý tứ thâm trầm. Có ý tứ hay mà lời văn không đạt thời ý tứ cũng không biểu lộ ra được; có lời văn đẹp mà không có ý tứ gì thì khác nào có vỏ mà không có ruột, có xác mà không có hồn. Xét trong *Truyện Kiều* thật là kiêm được cả hai, lời văn rất luyện, mà ý tứ rất sâu, lời văn luyện cho đến nỗi tưởng không ai có tài nào đạt hơn được nữa, và trong một câu không thể nào dịch đi một chữ, đổi lại một tiếng, giọng hỗn nhiên như trong ống thiên lại mà ra, ý tứ sâu cho đến nỗi càng đọc càng cảm, càng nghĩ càng thấm, lời văn trầm trọng như mang nặng một gánh tình, thiết tha như kêu oan nỗi sâu khổ, có cái cảm khái vô cùng”.

Ở tiểu mục *Tâm lý cô Kiều*, Phạm Quỳnh tuyên bố dựa “theo phép phê bình của văn học Thái Tây” để phân tích tâm lý nhân vật này: “Phong tình mà tiết nghĩa, cả cái tâm lý cô Kiều là gồm trong bốn chữ ấy”, “một cái gương phong tình tiết nghĩa cho người cả một nước soi chung”.

Theo Phạm Quỳnh, “Kiều là một người đa tình nhưng không đắm đuối vì tình, biết lấy nghĩa mà chế tình, thế là *trúng với cái lý tưởng của đạo Nho*”. Đời Kiều “đáng lẽ phải êm thấm trót lọt lắm mới là phải, thế mà chỉ gặp những sự hoạn nạn khổ sở, không biết bởi đâu mà ra, bèn tin rằng bởi cái số phận đã định như thế, cái tiền duyên đã khiến như vậy, không sao mà cưỡng được, đành đem mình làm hy sinh cho vận mệnh, thế là có ý khuynh hướng về Phật. *Tính cách là tính cách Nho mà tinh thần là tinh thần Phật, đó cũng lại là một cái đặc sắc trong tâm lý cô Kiều*”.

Phạm Quỳnh còn cho rằng trong nét bút của Nguyễn Du “*có ngụ một cái ý chán đời*”, “có lẽ Kiều nương tức là cái biểu tượng của tấm lòng xót xa đau đớn của ngài vậy”⁽¹⁾.

1. Dẫn theo *Nam Phong* số 30, tháng 12-1919. Khi in lại vào *Thượng chí văn tập*, tập III, tác giả có chỉnh lý lại.

Lịch sử văn học Việt Nam

Phạm Quỳnh cũng đã đem bài này thuyết trình tại hội Trí tri Hà Nội đêm 26 tháng 8 năm 1920. *Truyện Kiều* cũng là một đề tài chính của Phạm Quỳnh trong cuộc “du thuyết” ở Pháp năm 1922.

Sau cuộc khai diễn của Phạm Quỳnh, tạp chí *Nam Phong* rầm rộ đăng tải về đề tài *Truyện Kiều*, như sao lục các bài vịnh *Kiều*, tập *Kiều...* của các văn nhân xưa nay và nhất là đăng các bài bình luận của các thức giả đương thời thuộc hàng cựu học cũng có, mà thuộc hàng tân học càng nhiều như Nguyễn Đôn Phục, Nguyễn Triệu Luật, Vũ Đình Long, Nguyễn Tường Tam,... Vài nhà cựu học không tán đồng với ý kiến của Phạm Quỳnh cho *Kiều* là “*một tấm gương phong tình tiết nghĩa*”.

Nguyễn Đôn Phục viết: “Xem *Truyện Kiều* biết lợi dụng lấy văn chương phẩm hạnh mà làm ích cho nhân quần thời có ít, chỉ ham mê về tình thiên dục hải mà di độc cho xã hội thì nhiều”. Thậm chí Nguyễn Trọng Thuật còn lên án câu *Kiều* “*Tấm lòng trinh bạch từ sau xin chữa*” là “*một câu xỉ mỵ luân lý, một câu thiên cổ tội nhân mà cái án phong lưu của cô Kiều không bao giờ rửa sạch*”.

Phái tân học như Vũ Đình Long, Nguyễn Tường Tam, Nguyễn Triệu Luật... trái lại, tỏ ra khoan dung đối với phẩm hạnh của Thúy Kiều và quan trọng hơn, dưới sự đạo diễn của Phạm Quỳnh, cả một dàn đồng ca, bất luận là *tân* hay *cựu* đều ồn ào nồng nhiệt tán dương giá trị nghệ thuật của *Truyện Kiều*. Việc có điểm xuyết đôi ba ý kiến chê *Kiều* như của Nguyễn Đôn Phục, Nguyễn Trọng Thuật lại hóa hay! Phong trào cứ thế mà một ngày một thêm rầm rộ. Đỉnh điểm của phong trào đó là vào đêm mồng 10 tháng 8 âm lịch, Hội Khai trí Tiến đức tổ chức kỷ niệm Nguyễn Du - theo *Nam Phong* - “một mặt mở cuộc diễn thuyết, ngâm thơ, ca nhạc, đó là theo lối mới, một mặt trưng dâng kết thể bày hương án, đặt đỉnh trầm, đó là giữ lệ cổ”. Tại buổi lễ, Phạm Quỳnh đọc một bài diễn văn bằng tiếng Việt dành cho cử tọa Việt Nam, một bài bằng tiếng Pháp dành cho vài ba chục thánh giả người Pháp. Tiếp đó, Trần Trọng Kim cũng đọc một bài ca ngợi *Truyện Kiều* và về sau được đưa vào cuốn *Truyện Thúy Kiều* của Bùi

Kỷ và Trần Trọng Kim “hiệu khảo”. Các đào, kép đã ngâm Kiều và hát bài kỷ niệm Nguyễn Du của Nguyễn Đôn Phục. Báo *Nam Phong* đã tường thuật lễ kỷ niệm với lời lẽ cực kỳ phấn khích và thỏa mãn: “Người kéo đến đông như kiến, khắp trong sân, ngoài vườn, dưới nhà, trên gác, đứng chật ních, kể có tới hai ngàn con người... Ở Hà thành ta, từ xưa đến nay, chỉ có tiệc trà đón quan Toàn quyền Sarraut diễn thuyết ở Văn Miếu năm 1919 là họp được đông người đến thế”⁽¹⁾.

Điều đáng chú ý nhất trong lễ kỷ niệm này là bài diễn văn của Phạm Quỳnh, đã hết lời tán dương *Truyện Kiều* “vừa là kinh, vừa là truyện, vừa là Thánh thư phúc âm của cả một dân tộc”, “một cái hương hỏa rất quý báu, đời đời làm vẻ vang cho giống nòi”.

Phạm Quỳnh đã nói: “Có nghĩ cho xa xôi, cho thăm thía, mới hiểu rằng *Truyện Kiều* đối với vận mệnh nước ta có một cái quý giá vô ngần”. Vì rằng: “Một nước không thể không có Quốc hoa, *Truyện Kiều* là quốc hoa của ta; một nước không thể không có Quốc túy, *Truyện Kiều* là quốc túy của ta; một nước không thể không có Quốc hồn, *Truyện Kiều* là Quốc hồn của ta. *Truyện Kiều* là cái văn tự của giống Việt Nam ta đã “trước bạ” với non sông đất nước này”.

Kết thúc bài diễn văn, Phạm Quỳnh thề rằng: “*Truyện Kiều* còn, tiếng ta còn; tiếng ta còn, nước ta còn. Chúng tôi là kẻ hậu sinh xin dầu lòng dốc chí, cố gia công trau chuốt lấy tiếng Quốc âm nhà, cho Quốc hoa ngày một rực rỡ, Quốc hồn ngày một tinh tảo, Quốc bộ ngày một tấn tới, Quốc vận ngày một vẻ vang”⁽²⁾.

Rõ ràng là tán dương *Truyện Kiều*, Phạm Quỳnh không chỉ ca ngợi lời văn “trong vắt như hạt lựu rơi, náo nùng như tiếng quyên gọi” mà còn qua đó đưa ra những lời tâm huyết có tính chất mị dân về quốc hoa, quốc hồn, quốc túy, quốc bộ, quốc vận... Câu nói ngụ biện

1. *Nam Phong* số 86, tháng 8-1924.

2. Phạm Quỳnh, *Diễn văn kỷ niệm Nguyễn Du*, *Nam Phong* số 86, tháng 8-1924.

Lịch sử văn học Việt Nam

của Phạm Quỳnh: “*Truyện Kiều* còn, tiếng ta còn; tiếng ta còn, nước ta còn” đặt sự tồn vong của cả dân tộc lệ thuộc vào sự trường tồn của một tác phẩm văn chương đã thể hiện cái *chủ nghĩa quốc gia* “làm văn hóa, giáo dục trước” của Phạm Quỳnh. Sự thực hiển nhiên thì một nước có tồn tại trong độc lập và tự do thì ngôn ngữ dân tộc đó, văn học dân tộc đó mới có cơ tồn tại và phát triển lâu dài.

Dư luận “cầm tức” Phạm Quỳnh, thấy rõ dã tâm của Phạm Quỳnh, nhưng như một bạn đọc đã phát biểu trên báo *Hữu Thanh*, “hiếm vì một nỗi, dẫu muốn nói mà không có đủ sức mà nói”⁽¹⁾.

Giữa lúc đó, chỉ mấy ngày sau khi cuộc kỷ niệm rầm rộ Nguyễn Du vừa kết thúc thì báo *Hữu Thanh* ngay trong tháng 9-1924 đã đăng bài *Luận về chánh học cùng tà thuyết* của chủ bút báo đó là Ngô Đức Kế. Mười ba năm bị đày ở Côn Đảo vẫn không làm nhụt dũng khí của nhà chí sĩ yêu nước. Bất chấp mọi nguy hiểm có thể đến với một người cựu chính trị phạm như mình, Ngô Đức Kế đã lên tiếng “*đông dặc chửi phong trào suy tôn Truyện Kiều mà cù phê bình rất đúng là một thủ đoạn mê hoặc trí thức thanh niên*” (Trường Chinh)⁽²⁾.

Phạm Quỳnh nói đến *Quốc vận* thì ngay trong phần mở đầu bài báo của mình, Ngô Đức Kế đã đề cập trực diện đến mối quan hệ giữa *vận nước* với *học thuật*, lấy điểm đó làm luận cứ xuất phát cho lập luận của mình. Lời văn mở đầu đông dặc, đanh thép như một văn bản luận tội ở pháp đình:

“*Vận nước thịnh hay suy, quan hệ tại đâu? - Tại nhân tâm thế đạo. Nhân tâm thế đạo xấu hay tốt, cốt gốc tại đâu? Tại học thuyết tà hay chính.*

Rộng xét năm châu, trải xem lịch sử, dọc ngang mấy vạn dặm, trên dưới mấy nghìn năm, từ Đông đến Tây, từ xưa đến nay, hễ nước nào, khi vận nước cường tất là khi ấy trong nước chính học sáng rết; nước nào khi vận nước suy đốn, tất là khi ấy trong nước tà thuyết lưu hành. Chính học sáng rết thì thế

1. *Hữu Thanh*, số 22, tháng 9-1924.

2. Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và vấn đề văn hóa Việt Nam*, in trong *Kỷ yếu Hội nghị Văn hóa toàn quốc*, Hội Văn hóa Việt Nam xuất bản, 1948, tr.136.

đạo nhân tâm phải tốt, mà vận nước theo chính học mà nổi lên; tà thuyết lưu hành thì nhân tâm thế đạo phải hư mà vận nước cũng theo tà thuyết mà đắm mất”.

Ngô Đức Kế dẫn phong trào sùng bái *Truyện Kiều* do Phạm Quỳnh đề xướng và cổ vũ như một bằng chứng cụ thể của việc tà thuyết bành trướng. Ngô Đức Kế viết: “Nói về văn chương quốc âm của ông Nguyễn Du, thì vẫn là hay thiệt,... văn tuy hay mà truyện là truyện phong tình, thì cái vẻ ai, dâm, sâu, oán, đạo, dục, tăng, bi, tám chữ ấy không tránh đàng nào cho khỏi”... “Truyện ấy chỉ là một thứ văn chương ngâm vịnh chơi bời, để lúc thanh nhàn mà đọc đôi câu cho tiêu khiển, chứ không phải là một thứ văn chương chính đại theo đường chính học, mà đem ra dạy đời được đâu!”.

“Thế mà ngày nay đức văn sĩ giả dối ta biểu dương *Truyện Kiều* lên để khai hóa cho quốc dân, đem *Truyện Kiều* làm sách Quốc văn giáo khoa (sách dạy), làm sách *Su phạm giảng nghĩa* (sách thầy)”.

...“Cứ như ý họ, thì nước ta ở thế kỷ này mà muốn chế cái tể thuốc “thập toàn đại bổ” cho dân cho nước, thì không chi bằng quyền sách “*Trăm năm trong cõi người ta*”. Cứ như lời họ, thì từ lúc Gia Long lại nay, nước Nam ta có cái của rất quý báu mà người mình ngu dại không biết là quý, may nhờ đức văn sĩ có cái đại nhãn, đại thức mà phát minh cái của báu ấy cho dân, cho nước được nhờ, kể cái công phát kiến không kém gì ông Kha Luân Bố tìm được Mỹ châu vậy!

“Thậm chí sùng bái *Truyện Kiều* mà nói rằng: “*Truyện Kiều* là quốc hoa, là quốc hồn, là quốc túy của Việt Nam”, không biết có còn “quốc” gì nữa không?

Thậm chí nữa lại nói rằng: “*Truyện Kiều* quan hệ văn hóa Việt Nam, *Truyện Kiều* quan hệ quốc vận Việt Nam, nếu không có *Truyện Kiều* thì tình trạng dân tộc Việt Nam chưa biết đến thế nào”, thiệt là “con oanh học nói” xằng xiên bậy bạ, rõ đại điên cuồng, tà thuyết vu dân đến thế là cực”⁽¹⁾.

1. Ngô Đức Kế, *Lược về chính học cùng tà thuyết - Quốc văn - Kim Vân Kiều - Nguyễn Du*, Hữu Thanh, số 21, ngày 1-9-1924.

Lịch sử văn học Việt Nam

Cuối bài báo, Ngô Đức Kế còn ghi chú một câu, biểu thị thái độ sẵn sàng tranh luận, để bảo vệ chính kiến của mình: “Bài luận này chắc có nhiều người phản đối, ai phản đối xin cứ gửi thư đến bản chí”. Có người cho biết: báo *Hữu Thanh* còn in riêng bài báo này thành tờ rơi để bán cho công chúng. Nhưng trái với dự đoán của Ngô Đức Kế, không có ai phản đối! Những lời dả kích này lửa của Ngô Đức Kế đã *“làm chấn động dư luận cả một lớp thanh niên và trí thức trong nước”* (Đặng Thai Mai)⁽¹⁾. Nhiều độc giả đã viết thư đến tòa soạn báo *Hữu Thanh* nhiệt liệt tỏ thái độ đồng tình với Ngô Đức Kế.

“Hữu Thanh chủ bút Ngô tiên sinh văn ký điện giám,
...Tôi là một người cũng có một chút hoài bão, mà tôi đang lo rằng: dễ đồng bào Việt Nam ta lúc này không có người thật chẳng? Làm sao mình xem báo đã nhiều, mà chưa từng có ai nói được một câu nào là có đúng với điều sở học của mình, nào ngờ đâu đến bây giờ lại có tiên sinh vậy, thật là đang buồn mà thốt nhiên được vui, đang lo mà thốt nhiên được sướng”⁽²⁾.

Một người thứ hai viết:

“Hữu Thanh chủ bút Tiến sĩ Ngô đại nhân văn ký nhĩ giám,... Tôi mới chợt đọc qua một lượt, rồi lại phải đọc đi đọc lại năm, bảy lượt, mà làm sao hình như đang lúc mây mù u ám, bỗng đứng ở đâu nổi lên một tiếng sét rất mạnh làm cho đám mây u ám kia tan hẳn đi mà vùng hồng chói lọi là mặt trời kia hiện ra đó vậy! Bài đó không những làm cho kẻ thiển kiến hiệp thức phải táng đờm kinh hồn mà lại làm cho họ phải mở mắt rộng tai nữa kia vậy”.

Đánh giá bài báo của Ngô Đức Kế, Huỳnh Thúc Kháng cho đó là *“một bài tuyệt xướng có giá trị nhất trong quốc văn báo giới ta”*. *“Nói về nghĩa lý thì quang minh chính đại, thật là một bài quan hệ trong học giới rất*

1. Đặng Thai Mai, *Văn thơ cách mạng Việt Nam đầu thế kỷ XX*, NXB Văn hóa, H., 1961, tr.127.

2. *Hữu Thanh*, số 22, tháng 9-1924.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

to tát, mà về lời biện bác thì lời nghiêm, nghĩa chánh, có một cái mãnh lực như sét phang trước trán, nước sôi sau lưng, khiến cho ai đọc đến cũng tỉnh giấc hồn mê”⁽¹⁾.

Bài báo của Ngô Đức Kế đã có một uy lực rất to lớn. Cả một phong trào tán dương *Truyện Kiều* đang ở tột đỉnh say sưa cuồng nhiệt, phút chốc xep hẵn xuống! Uy tín của Phạm Quỳnh bị giảm sút một cách thảm hại! Năm sau đó Phạm Quỳnh bị thất bại trong cuộc tranh cử Viện trưởng Viện Dân biểu Trung Kỳ. Một bạn đọc đã công khai đả kích Phạm Quỳnh là “chỉ theo gió khiến bướm, xoay đổi chủ nghĩa như người thay đổi sơ mi”⁽²⁾.

Phạm Quỳnh và tạp chí *Nam Phong* giữ thái độ im lặng, không dám lên tiếng phản kích lại Ngô Đức Kế. Mãi đúng một năm sau mới đăng một bài về *Kiều* của Mai Khê, mà lại là một bài xi và nàng *Kiều* cực kỳ bất công và tàn tệ: “Đương lúc buông khuê cửa các mà đã thể thốt nặng lời, trẻ con đã biết..., “*gái tơ mà đã ngựa ngề sớm sao!*”, khi “*đã trót lỗ chân mà vẫn lầu xanh quen thói... mặt dạn mày dày, ong qua bướm lại*”, thật là những tưởng như thể là “*tuồng đong đưa*”, khi đã làm Từ Hải “*thất cơ trận tiền*” lại “*vận đàn cùng bạn mới, mời rượu cùng người thù*”, đã cực chưa, đã nhục chưa! Đến lúc tái hợp một nhà “*đã tu tu trót qua thi thi thôi*”, sao lại còn chiều lòng gọi có xương tủy, rõ thật là “*đã buồn cả ruột, lại dơ cả đời*”! Xem thế thì suốt một đời *Kiều*, không được một điều gì cả!

Dù có văn nhân tô điểm lại,
Má hồng khôn rửa mặt thanh lâu.”⁽³⁾

1. Huỳnh Thúc Kháng, *Chánh học cùng tà thuyết có phải là vấn đề quan hệ chung không?*, báo *Tiểu dân*, Huế, số 317 (17-9-1930).

2. Bắc Hà, *Dư luận Bắc Kỳ đối với ông Phạm Quỳnh lúc gần đây*, báo *Trung lập*, số 6-10-1930.

3. Mai Khê, *Bàn về Truyện Kiều*, *Nam Phong* số 99, tháng 9-1925.

Lịch sử văn học Việt Nam

Sau đó ít năm lại đăng một bài do Cao Hữu Tào sao lục⁽¹⁾, lên án tác hại của văn chương *sầu, oán* trong *Truyện Kiều*: “Văn buồn, văn chán đời, bao kẻ đọc văn cũng tiếm nhiễm cái buồn, cái chán. Ở cái buổi giao thời này, kẻ thiếu niên không có nơi nương tựa, đọc cái văn buồn chán ấy, tránh sao khỏi nát ruột tan lòng... Biết bao kẻ đã vì Kiều mà khốn nạn trong bể tình, mê man trong cõi thảm, tình tình thảm thảm, chán chán sầu sầu, bạn thiếu niên sớm than chiều khóc, dăm dăm lặn lội cùng một nửa chữ “yêu”, quên cả thân thế sự nghiệp, quên cả Tổ quốc non sông, cho dòng giống Rồng Tiên cứ quanh quẩn mãi trong vòng hèn kém”.

Đối với nàng Kiều, mà hôm qua Phạm Quỳnh biểu dương là một tấm gương *phong tình tiết nghĩa cho người cả nước soi chung*, đối với *Truyện Kiều* mà hôm qua Phạm Quỳnh tán dương là *Quốc hoa, Quốc hồn, Quốc túy* của nước ta, mà hôm nay Phạm Quỳnh lại phải để cho Mai Khê và Cao Hữu Tào rĩa rối, lăng nhục như vậy, đủ biết cái áp lực của dư luận chính nghĩa mạnh mẽ đến dường nào!

Về phần Phạm Quỳnh tuy lảng tránh không dám đương trường đối chọi với Ngô Đức Kế, nhưng cuối năm 1926, lại dịch bài *Truyện Kiều và xã hội Á Đông* của René Crayssac đăng liền trên hai số báo *Nam Phong* số 111 (tháng 11-1926) và số 112 (tháng 12-1926). Việc làm này không phải là không có dụng ý. Trong bài báo của mình, Crayssac đã tán dương Kiều là một người hiếu thảo, thanh cao “*thân nữ nhi mà đáng bậc thánh thần*”, đồng thời phê phán ý kiến của Villard nói *Truyện Kiều* là *dâm thư* thì “*một là dốt nát, hai là giả dối nói xằng*”. Một công đôi việc, đây là một mũi tên của Phạm Quỳnh bắn lên về phía Ngô Đức Kế.

Năm 1929, báo *Phụ nữ tân văn* vừa ra đời ở Sài Gòn, liền mở một cuộc trưng cầu ý kiến *Kiều nên khen hay nên chê?* Có lẽ tờ báo phục vụ tôn chỉ đấu tranh cho nữ quyền này hy vọng là sẽ nhận được nhiều lời thông cảm bênh vực cho Thúy Kiều bất hạnh, nhưng không ngờ

1. Cao Hữu Tào, *Bàn về Truyện Kiều*, *Nam Phong*, số 106, tháng 6-1926.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

trong số 18 bài gửi đến hầu hết lại chê trách Kiều hết sức nặng lời và bất công!⁽¹⁾.

Nguyễn Thị Hồng Mai viết: “Thân con gái lấy chữ *trinh* làm trọng, sao mà cô lại vội vã thế! Hễ hờ thế! Lả lơ thế! Gác xó lời cha mẹ, cùng Kim lang non hẹn bể thế, toan những thói trên đầu trong Bộc. Có phải là đáng khinh, đáng bĩ không?”.

Kết thúc bài đáp của mình, Nguyễn Thị Hồng Mai còn dẫn lại một bài thơ cổ lên án nàng Kiều hết sức nặng nề:

*Tài sắc chi mi hỡi Thúy Kiều?
Bời thương nên nhắc một đôi điều,
Vĩ dù Viên ngoại vu oan ấy
Sao chẳng Để Oanh chúc mãnh kều?
Nghĩa nặng chàng Kim đã đáng mấy?
Nén vàng chú Giám giá bao nhiêu?
Liều Dương ngàn dặm xa chi đó!
Nỡ để Lâm Tri bướm đập diu!*⁽²⁾

Nguyễn Thị Xuân Sơn viết: “Một người con gái đã gồm cả tài sắc, lại là con nhà trâm anh, đáng lẽ tấm gương trong không có bụi trần nào bám vào mới phải, cơ sao gái tơ mà đã ngựa ngề, mới gặp trai mà đã non thể biển hẹn, đến nỗi phải “*Xăm xắm băng lối vườn khuya một mình*”. Thế mà cũng “*thối nhà băng tuyết*”! Thế mà cũng “*Ra tuồng trên Bộc trong đầu - Thì con người ấy ai cầu làm chi!*”⁽³⁾.

Lý lẽ buộc tội Kiều của Nguyễn Thị Xuân Sơn phảng phất lập luận cổ hủ của Mai Khê trên báo *Nam Phong* mấy năm trước.

Bài trả lời của Thạch Lan, bài được nhiều phiếu bầu chọn của bạn đọc nhất, cũng là một bài kịch liệt chê Kiều: “Kiều không biết giữ danh dự cho châu báu,... không biết giữ tiết cho thật sạch, giá cho thật trong, thường chỉ biết “xử biến tòng quyền”, cùng là đánh liều “nhắm mắt đưa

1. Xem *Phụ nữ tân văn* từ số 1, tháng 5-1929 đến số 17, tháng 8-1929.

2. Nguyễn Thị Hồng Mai, *Bài đáp* số 2, *Phụ nữ tân văn* số 4, tháng 4-1929.

3. Nguyễn Thị Xuân Sơn, *Bài đáp* số 5, *Phụ nữ tân văn* số 7, tháng 6-1929.

chân”, thành ra cuộc đời thật là nhiều chỗ đáng chê”. Từ chỗ chê Kiều, Thạch Lan lại chê luôn cả Nguyễn Du, “người lấy tâm sự Kiều mà tỏ tâm sự mình, là một bậc chí sĩ” - “Cụ Nguyễn Du, tôi tiếc cho tài năng của Cụ, mà tôi chê cái đạo lý của Cụ! Đã biết nghĩa vụ là phải tận trung với nhà Lê, Cụ chẳng làm được như vậy thì chớ, lại thờ nhà Nguyễn, ăn lộc nhà Nguyễn, còn thua Bá Di với Thúc Tề nữa! Ăn lộc của người thù mà miễn cưỡng làm việc, đó là cách cử động của người quân tử sao?”⁽¹⁾.

Tựu trung chỉ có bài của cô Bích Thủy bên vực Kiều theo một quan điểm nữ quyền tương đối rộng rãi và mới mẻ. Bích Thủy viết: “Nhiều người còn mang cái thói di truyền, đè nén đàn bà, như trong sự thương, hề đàn ông thì thôi, chớ vô phước làm đàn bà còn nhớ trọng thương thâm ai, thì tha hồ cho các ông chê cười mai mỉa, và lại theo các ông thì đàn bà chỉ được “chịu” chớ không được “làm”. Vậy mấy nhà phê bình mà chê Kiều đầy phông đã hiểu chi về cái ý sâu xa của chữ “tự do” và óc chắc cũng khá nặng những tánh “di truyền thủ cựu” mà thủ cựu một cách hẹp hòi thì sao lại không cho là *hủ*”⁽²⁾.

Qua cuộc trưng cầu ý kiến trên đây của báo *Phụ nữ tân văn* ta có thể thấy việc bác *Kiều* của Ngô Đức Kế vẫn còn ảnh hưởng khá mạnh mẽ trong công chúng, mặt khác, trong một vài tầng lớp của xã hội đương thời, quan niệm lễ giáo phong kiến vẫn còn khá nặng nề.

Năm 1930, Phan Khôi “*rất lấy làm phục cái nhâ độ*” của Trần Trọng Kim đã trân trọng đáp lại phê bình cuốn *Nho giáo* của mình, liền phần khích viết một bài báo nhan đề là *Cảnh cáo các nhà “học phiệt”*, đăng trên *Phụ nữ tân văn* số 67 (28-8-1930), chỉ trích một hạng người “khi người ta công kích họ một cách chính đáng, mà họ cũng làm thỉnh. Làm thỉnh, không phải tỏ ra là họ phục, nhưng làm thỉnh, tỏ ra là họ không thềm nói với, thế mới đáng ghét”. Phan Khôi viết: “Tôi muốn dâng cho

1. Thạch Lan, *Bài đáp số 3*, *Phụ nữ tân văn* số 5, tháng 5-1929.

2. Bích Thủy, *Bài đáp số 8*, *Phụ nữ tân văn* số 8, tháng 6-1929.

họ một cái huy hiệu mới là “*học phiệt*”. Và để làm một dẫn chứng, Phan Khôi đã khai cái việc Phạm Quỳnh sáu năm trước đã *làm thỉnh* không trả lời Ngô Đức Kế. Phạm Quỳnh đành phải lên tiếng, giải thích lý do *làm thỉnh* của mình, nhân đó xuyên tạc bản chất của sự việc để vu khống Ngô Đức Kế. Phạm Quỳnh viết: “Bấy giờ ông (tức Ngô Đức Kế) làm chủ bút báo *Hữu Thanh* mới lập... Báo *Hữu Thanh* ra sau, báo *Nam Phong* của tôi có từ trước. “*Hàng thị nguyệt hàng cá*” là cái thói thường của bọn con buôn. Trong làng văn, làng báo có khi cũng mắc phải cái thói đó”... “Họ Ngô không phải vì *Truyện Kiều* mà bình phẩm *Truyện Kiều*, chỉ là kiếm cớ để gây cuộc “cãi lộn” với tôi, trước là làm một cách quảng cáo cho báo *Hữu Thanh*, sau cũng để thỏa một cái lòng ác cảm riêng chẳng”. Và Phạm Quỳnh đã “*làm thỉnh* không hề dă động đến nửa lời” là vì không muốn mắc mưu Ngô Đức Kế! Vì đây “chẳng qua chỉ là một câu chuyện cá nhân, câu chuyện quyền lợi không có quan hệ gì đến học vấn tư tưởng hết”⁽¹⁾.

Lời xuyên tạc của Phạm Quỳnh trắng trợn đến mức quá coi thường dư luận. Lúc này Ngô Đức Kế đã qua đời. Người đồng chí và cũng là bạn tù Côn Đảo của ông là Huỳnh Thúc Kháng đang làm chủ bút báo *Tiếng dân* ở Huế, liền đăng lên trang nhất báo mình, một bài đáp lại với đầu đề chữ lớn, “*Chánh học cùng tà thuyết*” có phải là vấn đề quan hệ chung không? (Chiêu tuyết những lời báng cho một nhà chí sĩ mới qua đời). Trong bài này, hai lần Huỳnh Thúc Kháng phẫn nộ lên án những lời lẽ xuyên tạc của Phạm Quỳnh nào là “*chuyện cá nhân quyền lợi*”, nào là “*hàng thị nguyệt hàng cá*” là những “*lời thô bỉ*” và nhiệt liệt ca ngợi cái nhân cách cao cả, suốt đời phụng sự đất nước, phụng sự chính nghĩa của người bạn đồng chí của mình: “*Ông Ngô Đức Kế là một người tài học trở từ lúc thiếu niên, nếu như có ý thờ cái chủ nghĩa vinh thân phì gia,*

1. Phạm Quỳnh, Trả lời bài “Cảnh cáo các nhà học phiệt”, Phụ nữ tân văn số 67, 28-8-1930.

Lịch sử văn học Việt Nam

mượn lối văn chương để tiện đường mua giàu chác tiếng như ai thì trong đám người đời lên mặt sang trọng thông thái ấy, ông làm đến đâu cũng thừa ra. Thế mà hy sinh cả thầy chỉ ôm một lòng lo việc chung cho đất nước, trọn đời đầy đọa mà cứ khăng khăng một mực, cho đến ngày đầy nắp hòm”.

Thủ đoạn đánh lạc hướng dư luận, bóp méo thực chất cuộc tranh luận của Phạm Quỳnh đã bị Huỳnh Thúc Kháng vạch trần. Hướng về công chúng, Huỳnh Thúc Kháng đề nghị: “Độc giả thử đem bài *Chánh học* của ông Ngô cùng bức thư *Học phiệt* của ông Quỳnh mà so sánh thì đủ rõ ai là kẻ có lòng ác cảm riêng”.

Một điều có thể ghi nhận là ý kiến đánh giá *Truyện Kiều* của Huỳnh Thúc Kháng, so với ý kiến Ngô Đức Kế còn gay gắt, nghiệt ngã hơn một bậc nữa. Kết thúc bài báo của mình, Huỳnh Thúc Kháng viết: “*Tôi xin chánh cáo cho anh em trí thức trong nước biết rằng: Truyện Kiều là một thứ dâm thư, rõ không ích mà có hại... Hiện xã hội ta ngày nay mà diễn ra những tưởng thương phong bại tục kia, cái giống độc con đĩ Kiều gieo vào trong cội tư tưởng không phải là ít*”.

Một lần nữa Phạm Quỳnh lại sử dụng đến kế sách “*học phiệt*” nghĩa là làm thinh, không trả lời! *Tam thập lục kế, tẩu vi thượng sách!*

Trong lúc đó, một nhà thơ lại xúc động trước những lời Huỳnh Thúc Kháng quở trách nàng Kiều quá phũ phàng, lại nhảy vào cuộc “*chiêu tuyết cho Vương Thúy Kiều*”. Đó là nhà thơ Lưu Trọng Lư. Trên báo *Phụ nữ thời đàm* số 13, ngày 10-12-1933, Lưu Trọng Lư viết: “Vương Thúy Kiều sinh vào đời Gia Tĩnh triều Minh, đầy đọa trăm đường, nhộp nhơ một kiếp, tưởng thế là trả xong nợ đoạn trường, nào hay bốn trăm năm sau, còn có người kêu tên họ ra mà xỉ mắng, bắt nhặt bắt khoan, nay bảo là *phường đi thoa*, mai bảo là *gái giang hồ*!”

Người ấy là ông Nghè Huỳnh Thúc Kháng. Nhưng ta thử gẫm xem cái đời người bạc mệnh họ Vương có khác chi đời nhà chí sĩ họ Huỳnh? Cũng chừng nầy gian lao, cũng bấy nhiêu năm cơ khổ, người trong thanh lâu, kẻ ngoài Côn Đảo, tuy tên gọi có khác nhau, nhưng cũng đều là

những cái ngực thắt bày ra để hãm hại kẻ tài hoa, người hào kiệt: Vương Thúy Kiều vì “thối sai nha” mà lâm bước giang hồ, thì Huỳnh tiên sinh cũng vì một cố áy mà vương vòng tù tội. Thế mà hai con người ấy lại khắc nhau như nước với lửa. Trời đất ôi! có thể nào như vậy được ư?”⁽¹⁾.

Lưu Trọng Lư còn nhắc lại năm bài thơ vịnh Kiều của Huỳnh Thúc Kháng đăng trên *Tiếng dân* mấy năm trước mà nhận xét là “tàn nhẫn, độc địa”!

Huỳnh Thúc Kháng lại viết bài *Mê người trong tiểu thuyết cùng mê người trong tuồng hát* để trả lời Lưu Trọng Lư. Huỳnh Thúc Kháng kể chuyện ngày xưa có một anh học trò nghiện xem hát bội, mê một anh kép hát sở trường đóng vai nịnh, thủ vai Tần Cối rất giỏi, thế rồi từ chỗ mê anh kép hát đi đến chỗ mê luôn cả gian thần Tần Cối. Theo Huỳnh Thúc Kháng thì “kẻ mê văn ông Nguyễn Du mà mê cả cái người Vương Thúy Kiều đâu có khác”⁽²⁾.

Cuộc tranh luận về *Truyện Kiều* giữa Ngô Đức Kế - Huỳnh Thúc Kháng và Phạm Quỳnh mở đầu từ năm 1924 là một cuộc tranh luận sôi nổi trong sinh hoạt văn học cận đại Việt Nam đầu thế kỷ XX. Phe tán dương *Truyện Kiều*, đứng đầu là Phạm Quỳnh, đã lớn tiếng ca ngợi *Truyện Kiều* là Quốc hoa, Quốc hồn, Quốc túy của dân tộc vẫn không tranh thủ được sự đồng tình của công chúng; người Việt Nam vốn nhạy cảm với lợi ích dân tộc vẫn dễ dàng cảm nhận được cái mục đích giả dối của Phạm Quỳnh. Còn phe “bác Kiều”, đứng đầu là Ngô Đức Kế và Huỳnh Thúc Kháng, mặc dầu đã nhận định và đánh giá *Truyện Kiều*, kiệt tác văn học cổ điển của dân tộc, rõ ràng chưa phải là hoàn toàn thỏa đáng,

1. Lưu Trọng Lư, *Mấy lời chiêu tuyết cho Vương Thúy Kiều*, tuần báo *Phụ nữ thời đàm*, số 13, ngày 10-12-1933.

2. Huỳnh Thúc Kháng, *Mê người trong tiểu thuyết cùng mê người trong tuồng hát* (*Thuyết chiêu tuyết cho Vương Thúy Kiều của ông Lưu Trọng Lư với anh học trò mê kép đóng vai Tần Cối*), *Tiếng dân*, ngày 24-1-1934.

Lịch sử văn học Việt Nam

nhưng vẫn tranh thủ được sự đồng tình nồng nhiệt của công chúng trong hoàn cảnh đất nước còn hoàn toàn nằm dưới sự cai trị và khống chế ngặt nghèo của chủ nghĩa thực dân. Bài *Luận về chánh học cùng tà thuyết* của Ngô Đức Kế, đúng như Huỳnh Thúc Kháng nhận định đó là “*một bài tuyệt xướng có giá trị nhất trong quốc văn báo giới ta*” ở đầu thế kỷ. Ý nghĩa “*tuyệt xướng*” của bài đó trước hết biểu thị ở thái độ minh bạch phân biệt rõ chính, tà, ở dũng khí kiên quyết bảo vệ chính nghĩa, thể hiện ở khí văn nồng nhiệt, sắc bén.

Đứng về phương diện phát triển của các hình thức sinh hoạt văn học đa dạng ở nước ta đầu thế kỷ XX thì hình thức tranh luận văn học chỉ mới ở những bước đi đầu tiên, nhưng cuộc tranh luận đã diễn ra, như Tranh luận về Quốc học, Tranh luận về việc lạm dụng chữ Hán và Tranh luận về *Truyện Kiều*, đã là những thành quả lý thú đầu tiên, rất đáng ghi nhận.

Chương IV

CÔNG VIỆC SƯU TẬP, PHIÊN ÂM, PHIÊN DỊCH, KHẢO CỨU VÀ PHÊ BÌNH VĂN HỌC^(*)

Dưới tác động mạnh mẽ của phong trào Duy tân yêu nước và ảnh hưởng của văn hóa phương Tây mà trực tiếp là văn hóa Pháp, từ đầu thế kỷ XX, ở nước ta nổi lên trào lưu muốn xây dựng một nền Quốc học tự lập, tự cường, theo chiều hướng hiện đại hóa. Song song với việc sáng tác văn học theo các thể loại mới như “thơ mới”, tiểu thuyết, kịch nói, phóng sự... đã phát triển một phong trào sưu tập, phiên âm, phiên dịch ra Quốc ngữ di sản văn học cổ của dân tộc đang được lưu hành truyền miệng trong dân gian ở từng địa phương, hoặc trong các văn bản chữ Hán, chữ Nôm quý hiếm, ở dạng viết tay, hoặc khắc gỗ còn lẫn khuất, tàn nát trong các tủ sách tư gia hoặc thư viện công. Nhu cầu mới của công chúng cũng đòi hỏi phiên dịch - giới thiệu các tác phẩm văn học nước ngoài, trước hết là văn học Trung Quốc và văn học Pháp. Công việc khảo cứu, phê bình văn học theo những phương pháp mới chịu ảnh hưởng của phương pháp nghiên cứu văn học của văn hóa Pháp cũng dần dần hình thành. Tất cả những hoạt động văn học này tạo thành một lĩnh vực riêng, tuy có quan hệ mật thiết với hoạt động sáng tác nhưng vẫn là một lĩnh vực tương đối độc lập, góp phần tạo nên diện mạo phong phú, đa dạng của sinh hoạt văn học Việt Nam hiện đại.

^(*) PGS. Nguyễn Văn Hoàn viết.

I. SƯU TẬP, PHIÊN ÂM, PHIÊN DỊCH DI SẢN VĂN HỌC DÂN TỘC

Đầu thế kỷ XX ở miền Bắc nổi lên phong trào cổ súy văn chương quốc âm. Nhiều truyện Nôm của dân tộc, vốn từ lâu đã được phổ biến sâu rộng, bằng hình thức truyền miệng, trong dân gian - kể cả trong công chúng đông đảo không đọc được chữ Nôm - như *Truyện Kiều*, *Phan Trần*, *Chinh phụ ngâm*... đã được các nhà “tàng bản” đem khắc ván và bán khắp chợ cùng quê. Thoạt nhìn thì công việc này hình như chỉ tiếp tục một hoạt động đã có từ lâu đời của các làng nghề chuyên việc khắc ván, in sách để bán, nổi tiếng như làng Liễu Chàng ở Hải Dương, hoặc các xưởng in sách của văn khố Quốc sử quán kinh đô, nhưng nếu khảo sát kĩ thì trong một việc tưởng như cũ này cũng đã manh nha ít nhiều nhân tố mới. Nếu so sánh bản *Đoạn trường tân thanh* do Kiều Oánh Mậu⁽¹⁾ tổ chức khắc ván tại ngõ Phất Lộc, Hà Nội, năm Thành Thái, Nhâm Dần (1902) với các bản *Kiều* Nôm cổ khắc đời Tự Đức thì dễ dàng nhận thấy một số điểm khác biệt. Nói chung các bản *Kiều* Nôm cổ đời Tự Đức thường giống nhau về khuôn khổ sách và cách trình bày. Xin lấy một bản *Kiều* Nôm khá cổ hiện còn lưu truyền là bản Liễu văn đường, khắc năm Tự Đức thứ hai mươi bốn (1871) làm dẫn chứng. Sau trang bìa khắc tên sách *Kim Vân Kiều tân truyện*, tên tác giả *Tiên Điền Lễ Tham Nguyễn hầu soạn*, tên nhà xuất bản *Liễu văn đường tàng bản*, trang tiếp theo, dưới hai chữ *Thi vân* là bài tổng vịnh *Kiều* của Lương Đường Phạm tiên sinh soạn, sau đó là văn bản tác phẩm, mỗi trang chia làm hai phần, phần trên gồm toàn các câu *lục*, phần dưới gồm toàn các câu *bát*. Không có khảo dị, chú thích gì cả. Bản của Kiều Oánh Mậu tổ chức biên tập và khắc ván thì khác. Mỗi trang được chia làm ba phần: phần trên khắc chữ nhỏ, chú giải về điển tích, khảo dị về dị bản giữa *Kinh bản*,

1. Kiều Oánh Mậu (1853-1912), hiệu Giá Sơn, người Sơn Tây, đậu Phó bảng khoa Canh Thìn (1880), niên hiệu Tự Đức thứ 33. Ngoài cuốn *Đoạn trường tân thanh*, ông còn hiệu đính *Tỳ bà quốc âm tân truyện* và biên soạn cuốn *Bản triều bạn nghịch liệt truyện*.

Phường bản, thỉnh thoảng còn trích in lời “châu phê”, mặc bình độc đáo của hai nhà bình điểm văn học mà các cụ nho đầu thế kỷ XIX vẫn trân trọng gọi là “ông Nguyễn”, “ông Võ”⁽¹⁾, hai phần tiếp theo, khắc chữ lớn, là văn bản *Truyện Kiều*, phần trên gồm những câu *lục*, phần dưới những câu *bát*. Ngoài nhan sách, tên tác giả, còn ghi đầy đủ tên những người đã tham dự vào dây chuyền “sản xuất” ấn phẩm này: Người *chú thích*, người *phụng kiểm* và *phụng đọc*, người *viết chữ*. Trong lời *Phạm lệ*, người chú giải là Kiều Oánh Mậu còn thuyết minh các nguyên tắc hiệu đính văn bản: “Xét truyện này, nếu thấy có vắn nào cưỡng ép mà nghĩa còn thông thì không ngại gì mà không để nguyên như cũ, còn gặp chỗ sai lầm khó thông hiểu thì tra xét kĩ càng, tham khảo đính chính rồi nhân vắn mà thay đổi cho hợp với ý câu văn” (Phạm lệ, Điểm 5). Đối với những dị biệt giữa các bản, Kiều Oánh Mậu đều có chú thích rõ xuất xứ: *Phường bản*, *Kinh bản*, *Nguyên tác*, *Nhất tác* hoặc *Tác*, thậm chí có chỗ còn ghi chú rõ ràng, xác nhận sự sửa chữa, hiệu đính của chính bản thân mình.

Xin đơn cử một ví dụ: Câu 631, nói về thái độ ứng xử của Mã Giám Sinh khi đến nhà Kiều làm “lễ vấn danh”. Mọi người hầu như đã thuộc lòng câu này là “Ghế trên ngời tót *sổ sàng*”. Kiều Oánh Mậu chú: “Bản *Kinh* và bản *Phường* đều chép là *săn sàng*. Không đúng. *Sổ sàng* là có vẻ bạo dạn, không hổ thẹn như đáng chú rể mới”. Như vậy, chữ *sổ sàng* là chữ của Kiều Oánh Mậu sáng tạo ra, hiện nay chữ đó đã được lưu hành rộng rãi, được mọi người thuộc lòng và lầm tưởng là

1. Túc Nguyễn Lượng và Vũ Trinh.

Nguyễn Lượng (hoặc Lượng) không rõ năm sinh, năm mất, người Thanh Hóa, năm 1861 triều Tự Đức, đỗ Cử nhân ở trường thi Hà Nội, làm quan đến Bố chính.

Vũ Trinh (1759-1828) người Bắc Ninh, đậu Hương cống đời Lê. Vợ ông là chị của Nguyễn Du. Năm 1789 Lê Chiêu Thống chạy sang Trung Quốc, ông theo không kịp, về làng ở ẩn. Năm 1802 ra làm quan với triều Gia Long được thăng chức Hữu tham tri bộ Hành, có đi sứ Trung Quốc. Năm Gia Long thứ 15 (1816) vướng vào vụ án con Nguyễn Văn Thành, bị hạ ngục, rồi an trí ở Quảng Nam. Năm 1828 triều Minh Mệnh, được tha về nhà vài hôm thì mất.

Lịch sử văn học Việt Nam

nguyên tác của Nguyễn Du. Nhưng điều chúng tôi muốn nhấn mạnh ở đây không phải là ở chỗ Kiều Oánh Mậu đã chữa lại, ổn hay chưa, mà chỉ muốn nói rằng nhà nho này đã có một ý thức nhất định về phương pháp văn bản học⁽¹⁾.

Nhưng vinh dự và công đầu trong việc sưu tập, phiên âm, phiên dịch và xuất bản để phổ cập rộng rãi di sản văn học dân tộc, bao gồm cả các truyện dân gian, phải kể đến các nhà văn và nhà biên khảo ở miền Nam, nơi mà chữ Quốc ngữ đã đi vào dân chúng trước tiên và trở thành lợi khí đắc lực trong sinh hoạt văn hóa của đất nước và nhà biên khảo có công đầu trong việc này không ai khác cũng là người đã có công đầu trong việc phổ biến chữ Quốc ngữ ở miền Nam: Trương Vĩnh Ký (1837-1898)⁽²⁾. Ông đã phiên âm và chú giải bằng chữ Quốc ngữ nhiều truyện Nôm. Xin kể một số công trình theo trật tự năm xuất bản: *Chuyện đời xưa lựa nhón lấy những chuyện hay và có ích* (1866), *Kim Vân Kiều* (1875), *Đại Nam quốc sử diễn ca* (1875), *Chuyện khôi hài* (1881), *Huấn nữ ca* (1882), *Gia huấn ca* (1882), *Lục súc tranh công* (1887), *Phan Trần truyện* (1889), *Lục Vân Tiên truyện* (1889). Có tài liệu cho rằng: Trương Vĩnh Ký thực hiện các việc trên đây chỉ là thi hành một chỉ thị của chính quyền thực dân Pháp⁽³⁾. Đây là lúc Pháp mới đánh chiếm được Nam Kỳ và đang gấp rút tổ chức bộ máy cai trị cho thuộc địa mới. Một vấn đề thực tế mà họ đang vấp phải và sẽ nổ ra tranh cãi gay gắt là có nên tiếp tục cho sử dụng chữ Hán, một văn tự phức tạp nằm ngoài tầm kiểm soát

1. Có thể tham khảo thêm sự khảo sát về bản *Đoạn trường tân thanh* của Kiều Oánh Mậu trong *Truyện Kiều*, Văn học, H., 1965.

2. Trương Vĩnh Ký (1837-1898), quê Vĩnh Long, tinh thông chữ Hán, chữ Pháp và một số ngoại ngữ khác. Năm 1863 làm thông ngôn trong sứ bộ Phan Thanh Giản sang Pháp. Lúc về, được cử làm giáo viên, rồi Đốc học trường Thông ngôn, sung vào Viện Cơ mật ở Huế, đóng vai trò liên lạc giữa Toàn quyền Paul Bert và Nam triều.

3. Theo J.Bouchot, *Pétras Trương Vĩnh Ký, érudit cochinchinois*, Sài Gòn, Nguyễn Văn Cù, 3^{ème} édition, 1927, tr.21.

của họ hay không? Chính quyền thực dân đã sớm đi đến một quyết định rõ ràng và dứt khoát: “*Chữ viết của tiếng An Nam bằng mẫu tự châu Âu trở thành bắt buộc trong các văn thư hành chính*”⁽¹⁾. Với quyết định đó, họ đã thực hiện được “một công đôi việc”: chuyển đổi văn tự sử dụng ở thuộc địa theo chiều hướng phục vụ thuận lợi công cuộc cai trị thực dân, đồng thời làm giảm dần, tiến tới thủ tiêu ảnh hưởng, uy thế tinh thần của các nhà nho, mà trong số đó có các sĩ phu Cần vương đang tổ chức lực lượng vũ trang chống lại họ, mặt khác hạn chế được ảnh hưởng văn hóa lâu đời của nước láng giềng Trung Hoa vốn thù địch với họ. Tổ chức phiên âm và xuất bản bằng Quốc ngữ các truyện Nôm từ lâu đời vốn là món ăn tinh thần quen thuộc của quảng đại quần chúng bình dân Việt Nam, là một kế sách khôn ngoan để quảng bá thứ văn tự mới này. Đúng là Trương Vĩnh Ký đã thực hiện việc đó trong khuôn khổ chính sách thực dân và còn dựa cả vào nguồn trợ cấp tài chính của chính quyền thuộc địa Pháp, nhưng dù sao việc đó, về lâu về dài, vẫn là có ích đối với công cuộc xây dựng cơ sở cho nền văn hóa Việt Nam. Mặt khác, cũng cần ghi nhận điều này: trong khi sưu tập di sản văn học dân tộc, Trương Vĩnh Ký cũng đã sưu tập cả một số văn thơ có nội dung yêu nước chống Pháp. *Thông loại khóa trình* do Trương xuất bản là một tập san có mục đích phổ cập kiến thức phổ thông cho học sinh, trong đó, bên cạnh những bài về câu đố, về ca dao tục ngữ, về các danh nhân lịch sử của đất nước như Lý Thường Kiệt, Nguyễn Trãi, Mạc Đĩnh Chi... còn có cả một số thơ, phú Nôm chống Pháp, chẳng hạn bài *Về khâm sai, vạch tội ác bọn quan tham “khâm sai” ở Quảng Nam hồi Pháp mới đánh chiếm được nơi này*, bài *Thằng ăn mày cướp cạn*, nhất là bài *Gia Định thất thủ vịnh* được Trương chú giải “*ý chính là tiếc đất cũ của mình nay về tay giặc*”⁽²⁾.

1. Nghị định ngày 22-2-1869 của Thống đốc Nam Kỳ. Về xuất xứ tài liệu này xin xem Chương III.

2. Có thể tham khảo thêm: *Tư liệu thư mục về Trương Vĩnh Ký* do Hoàng Ngọc Phách và Nguyễn Văn Hoàn sưu tập, 1962-1963 (Tư liệu Viện Văn học).

Lịch sử văn học Việt Nam

Trong danh mục các trước thuật khá nhiều và khá đa dạng của Trương Vĩnh Ký, những công trình có thể xem là *sáng tác văn học thực sự* không nhiều; phải chăng chỉ có thể kể cuốn *Chuyến đi Bắc Kỳ năm Ất Hợi* (1876) mà theo Vũ Ngọc Phan là “*có tính cách gần như một quyển du ký*”, nhưng công trình phiên âm của “*nhà văn đi tiên phong*” này (chữ dùng của Vũ Ngọc Phan)⁽¹⁾ quả là những đóng góp rất căn bản vào việc bảo tồn và phổ cập di sản văn học dân tộc, đồng thời có tác dụng đóng góp vào việc hoàn thiện và phát triển câu văn xuôi Quốc ngữ, một hiện tượng có ý nghĩa lịch sử của quá trình hiện đại hóa văn học Việt Nam đầu thế kỷ XX.

Bên cạnh Trương Vĩnh Ký, không thể quên phần đóng góp của Huỳnh Tịnh Của (1834-1907)⁽²⁾, một người nhiều năm làm biên tập viên cho tờ *Gia Định báo*, tờ báo Quốc ngữ đầu tiên của nước ta. Ông đã sưu tập *Tục ngữ, cổ ngữ* và biên soạn *Chuyện giải buồn*, tập đầu in năm 1880, tập thứ hai in năm 1885. Tất cả gồm 112 truyện. Nếu như những *Chuyện đời xưa* của Trương Vĩnh Ký chủ yếu là chuyện đất Việt được kể lại bằng một lời văn nôm na, chất phác thì những *Chuyện giải buồn* của Huỳnh Tịnh Của phần lớn lại rút từ sách cổ Trung Quốc, lời lẽ còn phảng phất giọng điệu Hán văn, nhưng cả hai đều có một điểm giống nhau là đã nỗ lực sưu tập, lựa chọn chuyện cổ rồi kể lại bằng lời văn Quốc ngữ. Ở thời điểm khởi đầu của nền văn học viết bằng chữ Quốc ngữ, công việc này vẫn có ý nghĩa một hành động khai phá, cho nên về sau một số sách biên khảo đã không ngần ngại xếp các sách kể chuyện cổ tích của Trương Vĩnh Ký và Huỳnh Tịnh Của vào loại tác phẩm *sáng tác*.

Có tài liệu còn cho biết: Huỳnh Tịnh Của còn sưu tập và phiên dịch *Bạch Viên Tôn Các truyện*, *Chiêu Quân cống Hồ truyện*, *Thoại Khanh*

1. Vũ Ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, Quyển nhất, Vĩnh Thịnh, in lần thứ hai, H., 1951, tr.24.

2. Huỳnh Tịnh Của tức Paulus Của (1834-1907), người Bà Rịa, tỉnh thông Pháp văn, Hán văn. Năm 1861 được bổ làm Đốc phủ sứ coi việc phiên dịch các văn án và làm biên tập viên *Gia Định báo*.

Châu Tuấn truyện, *Quan âm diễn ca...*⁽¹⁾ nhưng các sách này đến nay đã bị thất truyền.

Ngoài Trương Vĩnh Ký và Huỳnh Tịnh Của còn có thể kể thêm Trương Minh Ký (1855-1900)⁽²⁾. Ông vốn có tên là Ngôn, học trò của Trương Vĩnh Ký, vì muốn tỏ lòng biết ơn thầy nên xin phép mang dấu ấn tên thầy: *Minh Ký*. Là chủ bút *Gia Định báo*, ông là một trong những nhà báo tiên phong ở nước ta, đã có đóng góp vào việc truyền bá chữ Quốc ngữ, trau dồi văn chương tiếng Việt và thái độ văn chương phương Tây. Trước tác của ông trước hết là những bài báo đăng tải trên *Gia Định báo* trong khoảng thời gian 1881-1897, bản phiên âm vở tuồng *Kim Vân Kiều* và bản thoát dịch *Truyện Phan Sa* diễn ra Quốc ngữ.

Việc chữ Quốc ngữ từ các nhà thờ và trường dòng Thiên chúa giáo trở thành lợi khí văn tự của toàn xã hội ta trong quãng thời gian cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, đã tạo ra một bước phát triển văn hóa của dân tộc ta⁽³⁾.

Việc phổ cập chữ Quốc ngữ cũng như công việc sưu tập, phiên âm, phiên dịch và quảng bá di sản văn học dân tộc trong nhân dân khởi đầu ở miền Nam sẽ được chuyển ra miền Bắc và ở cái nôi “ngàn năm văn vật” của đất nước, công việc này càng được phát triển mạnh mẽ, bền bỉ và liên tục. Đây là lúc mà các mưu đồ mong phục quốc nhanh chóng bằng biện pháp vũ trang của Phan Đình Phùng, Hoàng Hoa Thám, mặc dù trung liệt có thừa, nhưng đã lần lượt thất bại một cách đau đớn trước sức mạnh sắt thép của lực lượng xâm lược. Các sĩ phu yêu nước của phong trào Đông du, Duy tân, Đông Kinh nghĩa thực cũng bị đàn áp thẳng tay,

1. Theo G. Cordier, *Morceaux choisis d'auteurs annamites*, H., 1932.

2. Trương Minh Ký (1855-1900), quê Chợ Lớn, tỉnh Gia Định. Năm 1855 làm “trợ giáo dạy tiếng Lang sa tại trường Thông ngôn”. Năm 1887 làm chủ bút *Gia Định báo*.

3. Có thể tham khảo Nguyễn Văn Hoàn, *Le Quốc ngữ, nouvel instrument de la littérature vietnamienne moderne* (Pháp văn) in trong tạp chí *Approches - Asie*, Paris, PUF, số 7 tháng 3-1984, tr.73-86.

Lịch sử văn học Việt Nam

người thì phải lên “đoạn đầu đài”, một số bị đày ra Côn Đảo, số còn lại xuất dương, lưu vong sang Thái Lan, Nhật Bản, Trung Quốc để mưu đồ kế sách lâu dài, trước hết là *khai dân trí, hưng dân khí*. Cuốn *Văn minh tân học sách* của Đông Kinh nghĩa thực khi đề cập đến vấn đề văn tự, hiệu đính sách vở, sửa đổi phép thi, cũng đã nhấn mạnh đến việc tuyển chọn sách vở, phiên dịch ra Quốc ngữ, để phổ cập trong nhân dân những điều thực học, thiết yếu⁽¹⁾. Đứng về phía thực dân Pháp, song song với hoạt động bắt đầu công cuộc khai thác thuộc địa về kinh tế, họ cũng cần giới thiệu, quảng bá văn hóa Pháp, tuyên truyền cho sự hùng mạnh của văn hóa Pháp, nhằm tạo cơ sở và chỗ dựa tinh thần cho chính sách “khai hóa” Pháp - Nam hợp tác, đặc biệt là trong thời gian nước Pháp đang vướng vào Chiến tranh thế giới thứ nhất (1914-1918) và đang rất cần một thuộc địa yên tĩnh.

Năm 1915, khoa thi Hương cuối cùng được tổ chức ở miền Bắc, đánh dấu việc chấm dứt chính thức nền “cựu học” của chữ Hán, chữ Nôm và bước phát triển mới của nền “tân học” của chữ Quốc ngữ và chữ Pháp.

Trước tình hình đó, Phạm Quỳnh và *Nam Phong tạp chí* khôn ngoan đưa ra chủ trương *bảo tồn quốc học, điều hòa tân - cựu, thổ nạp Á-Âu...* Một số nhà nho, vốn không muốn mang tiếng cộng tác với thực dân Pháp, cảm thấy giải thoát được phần nào “mặc cảm tội lỗi”, một khi cộng tác với *Nam Phong* chỉ để chuyên chú vào hoạt động chữ nghĩa, học thuật - nói theo ngôn từ của Nguyễn Bá Trắc một nhân vật quan trọng của *Nam Phong tạp chí* - là làm cuộc *bán giao* Hán học cho thế hệ tân học! Thế là xuất phát từ nhiều động cơ, mục đích rất khác nhau, phong trào sưu tập, phiên âm chữ Nôm, phiên dịch chữ Hán di sản văn học cổ của dân tộc càng có điều kiện phát triển mạnh mẽ. Có thể lấy trường hợp một tác phẩm cổ điển hàng đầu là *Truyện Kiều* làm dẫn chứng. Nếu như ở thời kỳ trước chỉ có một bản *Kiều* duy nhất được phiên âm Quốc

1. Đặng Thai Mai dịch, *Văn thơ cách mạng Việt Nam đầu thế kỷ XX*, Văn hóa, H., 1961.

ngữ là bản Trương Vĩnh Ký thì đến nay đã có hẳn một loạt bản *Kiều* in bằng chữ Quốc ngữ. Chỉ xin kể - theo thứ tự năm xuất bản - một số bản đáng chú ý nhất do người Việt phiên âm và chú giải: *Kim Vân Kiều* của Nguyễn Văn Vĩnh (1911), *Kim Vân Kiều chú thích* của Bùi Khánh Diễm (1913), *Kim Túy tình tứ* của Phạm Kim Chi (1917), *Truyện Thúy Kiều* của Bùi Kỷ, Trần Trọng Kim (1925), *Kiều truyện dẫn giải* của Hồ Đắc Hàm (1929)...

Bản của Bùi Kỷ, Trần Trọng Kim đáng quý ở chỗ thể hiện xu hướng muốn khôi phục lại nguyên tác *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, bằng cách ghi chú kỹ về số câu, số chữ dị biệt giữa bản *Phường* và bản *Kinh*. Điều này sẽ có ích rất nhiều cho công việc tra cứu nguyên tác của *Truyện Kiều* sau này.

Trong thời gian đầu thế kỷ, các công trình khảo cứu, đầu tiên thường phải đăng tải nhiều kỳ trên báo, rồi sau đó một thời gian mới được in thành sách, chẳng hạn trường hợp cuốn *Việt Hán văn khảo*⁽¹⁾ của Phan Kế Bính được in thành sách năm 1930 nhưng trước đó đã được đăng trên *Đông Dương tạp chí* từ số 167 đến số 180.

Đây là một cuốn khái luận về văn học, đề cập đến các vấn đề *Luận về nguyên lý văn chương*, *Các thể cách văn chương*, *Phép làm văn, làm thơ*, *Luận về lý thú văn chương*, *Luận về kết quả của văn chương*... Tác giả cho rằng “Văn chương của ta phần nhiều lại gốc ở nước Tàu. Nay ta muốn biết văn chương của ta thì trước hết lại nên tham khảo đến văn chương của Tàu nữa”, vì vậy trong phần dẫn chứng minh họa các thể văn, ông đã trích dịch nhiều thơ văn Trung Quốc cũng như đã dẫn giải tóm tắt cả lịch sử văn học Trung Quốc từ thượng cổ đến Minh - Thanh - song song với lịch sử văn học nước ta từ đời Lý - Trần cho đến đời Lê - Nguyễn.

Có thể dễ dàng nhận thấy cuốn sách bao quát một phạm vi nội dung quá rộng, do đó khuyết điểm sơ sài và giản lược là khó tránh khỏi. Nếu nói như tác giả *Nhà văn hiện đại*: tập biên khảo này “làm cho người đọc biết rõ được mối dây liên lạc của Việt văn với Hán văn và có một ý

1. Hà Nội, Editions du Trung Bắc tân văn, 1930.

Lịch sử văn học Việt Nam

kiến tổng quát về lịch sử văn học Việt Nam và Trung Hoa”⁽¹⁾, thì mặt khác, người đọc cũng không khỏi băn khoăn về trọng tâm chú ý của tác giả cuốn sách. Điều đáng ghi nhận là nhà nho Phan Kế Bính, thuộc thế hệ “Hán học thuần túy, chưa hề chịu ảnh hưởng Tây học trực tiếp” lại có thể viết văn xuôi Quốc ngữ - văn dịch và văn biên khảo - một cách rất gọn gàng, mạch lạc, sáng sủa. Phạm Thế Ngũ⁽²⁾ cho là văn của Phan Kế Bính còn giản dị, sáng sủa hơn cả văn của Nguyễn Văn Vĩnh, Phạm Quỳnh, còn Vũ Ngọc Phan thì cho đó là “những áng văn xuất sắc hơn hết ở thời ấy”⁽³⁾.

Cuốn *Việt Hán văn khảo* của Phan Kế Bính làm người đọc nhớ đến cuốn *Quốc văn cụ thể* của Bùi Kỷ (1932) ở giai đoạn sau.

Trong các sách sưu tập, phiên âm, phiên dịch ở giai đoạn mở đầu này cũng khó phân biệt cho thật rạch ròi cuốn nào chỉ ở mức sưu tập, cuốn nào đã đạt tới một trình độ nào đó về biên khảo, nghiên cứu.

Nguyễn Văn Ngọc trong nhóm *Cổ kim thư xã* đã biên khảo và chú giải một cách thận trọng nhiều sưu tập có giá trị: *Đông Tây ngữ ngôn* (hai quyển, 1927), *Nam thi hợp tuyển* (1927), *Tục ngữ phong dao* (1928), *Câu đối* (1931), *Đào nương ca* (1932) và cuốn *Cổ học tinh hoa* (1933, cộng tác với Trần Lê Nhân). Cuốn *Nam thi hợp tuyển*, ngoài việc chú giải các từ và điển tích khó hiểu, còn xen một số ý kiến so sánh, bình luận xác đáng, khiến cho Vũ Ngọc Phan đã cho rằng “những sách biên tập có chú giải của Nguyễn Văn Ngọc có thể coi là sách phê bình văn học cũng được”⁽⁴⁾.

Lê Dư trong thời gian làm chủ biên bộ *Quốc học tùng san* của nhà sách Nam Ký (Hà Nội) đã sưu tập và xuất bản *Bạch Vân am thi tập*

1. Vũ Ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, quyển nhất, mục Phan Kế Bính, in lần thứ hai, NXB Vĩnh Thịnh, H., 1951, tr.65-69.

2. Phạm Thế Ngũ, *Lịch sử Văn học Việt Nam giản ước tân biên*, tập III, Quốc học tùng thư, Sài Gòn, 1972, tr.272.

3. Vũ Ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, quyển nhất, sđd., tr.59.

4. Vũ Ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, quyển nhì, sđd., tr.112.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

(1930), *Vị Xuyên thi văn tập* (1931), *Phổ Chiêu thiên sư thi tập* (1932). Lê Dư còn biên soạn cuốn *Nữ lưu văn học sử* (1929). Đây là lần đầu tiên có một cuốn sách chính thức mang tên *Văn học sử* đã ra mắt bạn đọc nhưng nội dung sách không phù hợp với tên sách! Cuốn này chỉ giới thiệu tiểu truyện và một ít thơ văn của một số nữ tác gia văn học Việt Nam, cái tên sách đó, vì vậy, đã bị ngòi bút phê bình sắc sảo của Phan Khôi phản bác: “Văn học sử của một nước nào tức là những sự sáng tạo, biến thiên, ảnh hưởng, tóm lại là sự quan hệ về nhân quả của văn học nước ấy. Bởi vậy, một quyển văn học sử đầu đuôi phải tiếp tục nhau mà không được rời rạc ra từng bài; và lại, văn học sử nước nào thì phải suy tìm đến cái ảnh hưởng về sự sinh hoạt của xã hội nước ấy, hoặc nhiều hoặc ít, chứ không thể bỏ qua. Bằng chẳng vậy, gọi gì thì gọi, chớ không gọi là *văn học sử* được. Theo tôi, cuốn sách đó chỉ kêu được *Việt Nam nữ văn học liệt truyện* là cùng”⁽¹⁾.

Về loại sách sưu tập văn học trong giai đoạn này có thể kể *Cổ suy nguyên âm* (1916), *Nam âm thi văn khảo biện* (1918) của Nguyễn Hữu Tiến, *Vận văn bách tuyển* (1925) của Dương Tự Quán, *Việt văn hợp tuyển giảng nghĩa* (1925) của Lê Thành Ý và Nguyễn Hữu Tiến, *Việt văn dẫn giải* (1932) của Trần Tuấn Khải, *Văn đàn bảo giám* (1932) của Trần Trung Viên.

Các tác gia văn học thời cận đại và hiện đại dần dần cũng được chú ý: Phi Bổng với *Thi văn các nhà chí sĩ Việt Nam* (1939), Trần Thanh Mai với *Trông dòng sông Vị* (1935).

Ngoài mảng thơ và văn vần, vốn phát triển sớm và khá phong phú, nên được chú ý sưu tập nhiều hơn, mảng văn xuôi chữ Hán cũng dần dần được phiên dịch ra Quốc ngữ. Tạp chí *Nam Phong* đã đăng tải bản dịch *Vũ trung tùy bút* của Nguyễn Hữu Tiến, *Tang thương ngẫu lục* của Trần Văn Ngoạn và Nguyễn Hữu Tiến, *Thượng Kinh ký sự* của Nguyễn Trọng Thuật.

1. Dẫn theo Vũ Ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, quyển nhì, tr.68.

Lịch sử văn học Việt Nam

Mảng văn xuôi chữ Hán được dịch và phổ biến bằng chữ Quốc ngữ là một bổ sung quan trọng, có tác dụng tái lập lại ngày một đầy đủ và hoàn chỉnh hơn diện mạo của nền văn học quá khứ của Việt Nam.

Với nỗ lực kiên trì, bền bỉ của các nhà nghiên cứu, dần dần hầu hết những tác phẩm chính, tiêu biểu của di sản văn học dân tộc Việt Nam được “tái sinh” trong sinh hoạt văn hóa của công chúng. Công việc này sẽ cung cấp một cơ sở tư liệu cho công việc nghiên cứu văn học về lâu về dài, nhưng trước mắt đã làm được một việc rất quan trọng, đó là đem di sản văn học dân tộc trả lại cho chủ nhân của nó, cung cấp một món ăn tinh thần cho quảng đại quần chúng.

Dưới thời Pháp thuộc, có nhà xuất bản đã có sáng kiến in một bản *Kiểu* nhỏ, bỏ túi, khổ 8x12cm; những phu xe kéo ở Hà Nội, trong lúc ngồi chờ khách thường đem ra đọc, hoặc ngâm nga. Có người đã gọi bản *Kiểu* đó một cách khinh miệt là *bản Kiểu cu li xe*, nhưng nếu nhìn từ một góc độ khác thì hiện tượng đó lại là một sáng kiến về phổ cập sách và từ đó biểu hiện một “sự chuyển biến quan trọng trong phương thức hưởng thụ văn hóa của quần chúng: từ phương thức *truyền miệng* sang phương thức *đọc sách*”⁽¹⁾.

Văn hóa đọc và một công chúng mới, từ chỗ làm quen đến ham mê *đọc sách*, là một tiền đề quan trọng cho sự phát triển của văn học Việt Nam trong thế kỷ XX.

II. NGHIÊN CỨU VĂN HỌC VÀ PHÊ BÌNH VĂN HỌC

* Nghiên cứu văn học

Dưới thời trung đại, khi tiếp xúc với văn hóa Pháp và văn hóa phương Tây, khoa nghiên cứu văn học của nước ta cũng đã đạt tới một trình độ nhất định. Song song với việc biên soạn các bộ sử biên niên của các triều đại, từ khá sớm nhiều *tuyển tập văn học* đã được biên soạn

1. Nguyễn Văn Hoàn, *Chữ Quốc ngữ và sự phát triển của văn hóa Việt Nam trong thế kỷ XX*. Hà Nội, *Tạp chí Văn học*, số tháng 9-2002. In lại trong *Việt Nam trong thế kỷ XX*, NXB Chính trị quốc gia, H., 2002, tr.310-320.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

như *Việt âm thi tập* của Phan Phu Tiên (thế kỷ XV), *Tinh tuyển thi tập* của Dương Đức Nhan (thế kỷ XV), *Trích diễm thi tập* của Hoàng Đức Lương (thế kỷ XV), *Toàn Việt thi lục* của Lê Quý Đôn (1723-1783), *Hoàng Việt thi tuyển* của Bùi Huy Bích (1744-1818). *Việt âm thi tập* của Phan Phu Tiên được biên soạn từ năm 1433, là tuyển tập văn học cổ nhất của nước ta, hiện còn bản in lại cổ nhất là bản năm Kỷ Dậu (1729).

Bùi Huy Bích, học trò của Lê Quý Đôn, đã đem *Toàn Việt thi lục*, công trình sưu tập của thầy học, tuyển chọn lại một lần nữa, bổ sung thêm thơ đời Cảnh Hưng, để soạn ra *Hoàng Việt thi tuyển*. Tập này biên soạn xong vào năm Mậu Thân (1788), 17 năm sau khi Bùi Huy Bích mất mới được đem khắc ván in, cùng với *Hoàng Việt văn tuyển*, cũng do Bùi Huy Bích sưu tập.

Việt âm thi tập, *Tinh tuyển thi tập*, *Trích diễm thi tập*, *Toàn Việt thi lục*, *Hoàng Việt thi tuyển* là năm tuyển tập văn học cổ, quan trọng nhất của văn học nước ta dưới thời phong kiến.

Khảo sát các tuyển tập này về các phương diện tuyển chọn, sắp xếp, phân loại tác phẩm, cũng như nghiên cứu các *Tựa*, *Bạt*, *Tấu*, *Biểu* dâng sách lên nhà vua trong các tuyển tập, chúng ta có thể nhận ra quan niệm và phương pháp của người xưa về văn học. Trong việc thưởng thức và thẩm định thơ văn, hầu như họ chưa có một ý niệm phân biệt rạch ròi, trên bình diện lý luận, giữa hai yếu tố *nội dung* và *hình thức*, tuy vậy, trong thực tế, dù họ vẫn coi trọng cả hai, nhưng cũng sẵn sàng hy sinh *văn* cho sứ mệnh *tài đạo*. Cái hay, cái đẹp của văn chương được cảm nhận bằng năng khiếu bẩm sinh, bằng thị hiếu cá nhân, nói chung là lối cảm nhận bằng trực giác, cảm tính hơn là dựa trên cơ sở phân tích, vừa chi tiết, vừa toàn diện một tác phẩm, để đi đến những nhận định khái quát, tổng hợp có tính logic. Nhận xét này hoàn toàn không có ý ám chỉ rằng trong di sản phẩm bình văn chương thời xưa thiếu vắng những nhận xét tinh tế, những khám phá sâu sắc về các sở đắc, hoặc “cái thần” của một tác phẩm nào đó.

Ngoài các tuyển tập văn học, trong các công trình kê cứu sử học thành thạo cũng có những chương mục trực tiếp đề cập đến văn học.

Lịch sử văn học Việt Nam

Thiên Văn nghệ chí trong *Lê triều hiến chương loại chí* của Phan Huy Chú (1782-1840) đã đạt tới giá trị những tư liệu thư mục học đầu tiên của Việt Nam. Các sách *Kiến văn tiểu lục*, *Phủ biên tạp lục* của Lê Quý Đôn đã có một vài chương trình bày, nhận xét chung về sáng tác văn học của một thời đại hay một địa phương nào đó, nhưng nhìn chung lại, có thể nhận thấy rằng *khoa nghiên cứu văn học ở nước ta trước thế kỷ XIX chủ yếu chỉ mới phát triển đến mức phẩm bình văn chương mà chưa đạt tới trình độ khảo cứu văn học, chỉ mới làm các tuyển tập văn học mà chưa có những thử nghiệm về biên soạn lịch sử văn học, nhằm khái quát từng chặng đường phát triển của văn học.*

Từ đầu thế kỷ XX, ảnh hưởng của văn hóa phương Tây, trực tiếp là văn hóa Pháp ngày một lan rộng, thấm sâu vào đời sống xã hội Việt Nam. Tiếp theo sự phổ cập tiếng Pháp trong gần một thế kỷ, hầu như các trường phái phê bình của Pháp, từ trường phái Sainte Beuve cho đến các trường phái thực chứng, ấn tượng, cấu trúc đều lần lượt được giới thiệu vào Việt Nam. Đặc biệt, do việc cuốn *Lịch sử văn học Pháp* (1894) của Gustave Lanson (1857-1934) được sử dụng làm sách giáo khoa về văn học Pháp trong các trường trung học Việt Nam nên *phương pháp so sánh và lịch sử* mà Lanson áp dụng vào công việc nghiên cứu các tác phẩm văn học đã có một ảnh hưởng rõ rệt. Nhấn mạnh việc cần chú ý đến các yếu tố *nòi giống, địa điểm, thời đại lịch sử* vào việc khảo sát các tác phẩm văn học, có thể nói trường phái Lanson đã kế thừa và phát huy được phần tích cực của trường phái phê bình thực chứng đã ra đời trước đó mà Hippolyte Taine (1826-1893) là đại biểu. Việc Lanson nhấn mạnh phải tìm hiểu lịch sử tác giả, khảo sát các bản thảo viết tay, đối chiếu sự biến đổi của văn bản qua các lần tái bản, phải đọc và phân tích kỹ nội dung tác phẩm, thực sự đã tạo một xu hướng mới có ý nghĩa khoa học trong công tác nghiên cứu văn học.

Cũng có thể nói đến ảnh hưởng của một tổ chức nghiên cứu khoa học của Pháp được sáng lập năm 1898 ở Hà Nội, lúc đầu có tên là Phái đoàn khảo cổ Pháp tại Đông Dương, mà từ 1900 sẽ mang tên là Trường Viễn Đông bác cổ Pháp. Tất nhiên, ý đồ ban đầu của chính quyền thực

dân khi tổ chức Viện nghiên cứu này - qua lời của Toàn quyền Đông Dương Paul Doumer - chỉ nhằm mục đích “tìm hiểu rõ hơn để cai trị tốt hơn”. Tuy vậy, việc Viễn Đông bác cổ đã đề ra một kế hoạch nghiên cứu dài hạn và kiên trì thực hiện kế hoạch đó, một cách nghiêm túc, theo từng bước, và nhất là đã áp dụng phương pháp nghiên cứu thực địa có hiệu quả, dần dần đã tạo ra một phong cách học thuật mới. Đó là việc tổ chức sưu tầm, sao chép lại các sách chép tay và in bằng bản gỗ các văn bản Hán, Nôm quý hiếm, tổ chức dập bản các bài minh, văn bia trên các đỉnh đồng, bia đá, xây dựng các bảo tàng cổ vật và các thư viện chuyên ngành, xuất bản đều đặn các tập san nghiên cứu. Mặc dầu Viện Viễn Đông bác cổ Pháp tại Hà Nội đã đặt trọng tâm chú ý vào cổ sử, khảo cổ học, dân tộc học, một số nhà nghiên cứu người Pháp về ngữ văn Việt Nam - ở trong và ngoài tổ chức Viễn Đông bác cổ - từ những người tiên phong như G.Aubaret đã dịch *Lục Vân Tiên* sang tiếng Pháp năm 1864, Abel des Michels dịch *Truyện Kiều* năm 1884, Ed. Nordemann, người sưu tập cuốn *Quảng tập viêm văn*, xuất bản năm 1898, G. Cordier biên soạn cuốn *Trích lục thơ văn An Nam*⁽¹⁾, xuất bản năm 1914 cho đến những người như Léopold Cadière, Emile Gaspardone, Maurice Durand..., với hình thức này hay hình thức khác, đều quan tâm nghiên cứu thư tịch cổ và ngôn ngữ, văn học Việt Nam.

Các nhà khảo cứu và dịch thuật Việt Nam ở đầu thế kỷ XX, thường được công luận đương thời phân thành hai phái *cựu học* và *tân học*, nhưng thực tế lịch sử đã chứng tỏ rằng lực lượng chủ công sẽ tạo ra được thành tựu học thuật mới trong công việc nghiên cứu văn học Việt Nam là những người có căn bản Hán học vững vàng, nhưng mặt khác, không kém phần quan trọng, lại có khả năng tiếp thu được trào lưu văn học

1. Nhan sách bằng tiếng Pháp:

- Ed. Nordemann, *Chrestomathie annamite*, H., 1898.
- G. Cordier, *Littérature annamite, extraits des poètes et des prosateurs annamites*, 1914; *Morceaux choisis d'auteurs annamites*, 1932; *Etude de littérature annamite*, 1933.

Lịch sử văn học Việt Nam

mới, nói cụ thể hơn là tiếp nhận được phương pháp, thao tác nghiên cứu của văn hóa phương Tây, hoặc nói như Phan Khôi là chịu “bát tèm của khoa học”⁽¹⁾.

Trong loại sách sưu tập, phiên âm, phiên dịch về một tác giả, tác phẩm, hoặc một mảng văn học, đã được liệt kê trong phần trên, chúng ta có thể nhận thấy một số cuốn đã đạt tới một yêu cầu nghiên cứu nhất định. Những công trình đó không chỉ đơn giản là sưu tầm, phiên âm, phiên dịch, nghĩa là chuyển đổi một văn bản viết bằng Hán Nôm, hay truyền miệng, thành một văn bản bằng chữ Quốc ngữ, mà trên thực tế đã phải trải qua bước khảo sát, so sánh, đối chiếu, giám định nhiều dị bản khác nhau để tìm ra một văn bản tối ưu. Từ công việc khảo chứng và tra cứu văn bản đó, bộ môn *văn bản học* dần dần hình thành với tư cách là một bộ môn nghiên cứu độc lập, có đối tượng, có phương pháp riêng, rất cần cho ngành nghiên cứu văn học. Người ta không thể quên loạt bài *Tài liệu để định chính những bài văn cổ* mà nhà học giả Nguyễn Văn Tố đăng tải trên tạp chí *Tri tân* những năm 1942-1945, đã nêu một tấm gương về thái độ quan tâm đến khảo chứng văn bản mà về sau Trần Văn Giáp và Hoàng Xuân Hãn sẽ kế tục.

Loại công trình nghiên cứu chuyên về một tác giả, tác phẩm đáng lưu ý có thể kể đến *Giai nhân di mặc* (1917) của Nguyễn Hữu Tiến, nghiên cứu về “sự tích và thơ Hồ Xuân Hương”, *Truyện cụ Nguyễn Du* của Lê Thước và Phan Sĩ Bàng (1924), *Sự nghiệp và thi văn Nguyễn Công Trứ* (1928) của Lê Thước. Ở loại công trình này, người ta dễ dàng nhận ra phương pháp nghiên cứu của các tác giả. Phạm Quỳnh trong tiểu luận *Truyện Kiều* đăng *Nam Phong tạp chí* số 30-1919 đã tuyên bố là “theo đòi phép phê bình khảo cứu của văn học Thái Tây” để tìm hiểu *Truyện Kiều*.

Phương pháp nghiên cứu của tiểu luận này là đi từ nguồn gốc tác phẩm, thân thế tác giả đến chỗ tìm hiểu nội dung tác phẩm, ở đây là văn chương *Truyện Kiều* và tâm lý nhân vật chính Thúy Kiều.

1. *Bát tèm*: Baptême, tiếng Pháp: lễ rửa tội, theo giáo luật của đạo Thiên Chúa.

Có thể nói tiểu luận này đã thể hiện sớm nhất sự tiến bộ về phương pháp nghiên cứu, đó là đã từ bỏ dần lối nhận thức trực cảm, áng chừng, để tiến đến chỗ coi trọng tư liệu cụ thể về thân thế, hành trạng của tác giả, về lịch sử thời đại sống của tác giả, rồi từ đó đi đến chỗ luận giải về tác phẩm, tóm lại, thao tác nghiên cứu là đi theo chiều từ *tác giả* đến *tác phẩm*. Các nhà nghiên cứu như Lê Thước, Phan Sĩ Bàng⁽¹⁾, Nguyễn Đức Tánh⁽²⁾ đã đến tận quê hương Nguyễn Du để khảo sát gia phả của dòng họ này. Phạm Quỳnh, Dương Quảng Hàm, Đào Duy Anh cũng quan tâm đi tìm nguồn gốc, lai lịch *Truyện Kiều* trong văn học Trung Quốc. Trong bối cảnh hoạt động của xu hướng mới này thì cuốn *Giai nhân di mặc* của Nguyễn Hữu Tiến vẫn như một cung đàn cũ kỹ, lạc lõng. Đề cập đến Hồ Xuân Hương, một nữ thi sĩ mà tài liệu vừa ít ỏi, vừa mâu thuẫn, nhà nho này đã chọn một phương pháp nghiên cứu dễ dãi nhất là dựa vào nội dung một số bài thơ, từ trước đến nay vẫn được truyền khẩu là của Hồ Xuân Hương, để suy diễn ra mọi thứ: từ hoàn cảnh ra đời, ý nghĩa của bài thơ cho đến toàn bộ diễn biến tiểu sử Hồ Xuân Hương, từ “gái thanh xuân nức tiếng văn thơ” đến “tù phạm bạc, khóc chàng Tống Cốc” rồi đi “văn cảnh”, “đề thơ ghẹo khách”, v.v...

Xin dẫn một đoạn làm dẫn chứng:

“Một ngày kia, nàng ấy nhân đi chợ về, gặp phải trời mưa, khi về đến gần cửa, trượt chân ngã đánh oạch một cái, nằm xoạc cẳng ra, những học trò đứng cửa trông thấy cười âm câ lên, tung hê lêu lổ. Nàng ấy thẹn đỏ mặt tía tai, đứng dậy vội vàng chữa thẹn đọc ngay hai câu rằng:

Gió tay với thử trời cao thấp,
Xoạc cẳng đo xem đất vẫn dài!

1. Lê Thước và Phan Sĩ Bàng, *Truyện cụ Nguyễn Du*, Vinh, Mạc Đình Tư, 1924.

2. Nguyễn Đức Tánh, *Lịch sử và gia thế Nguyễn Du*, Nam Phong tạp chí, số 134-1928.

Lịch sử văn học Việt Nam

Lũ học trò thấy cô ta có tài đọc ứng khẩu như vậy, đều kính phục bảo nhau rằng: “Chị à này năm trước mới học bập bẹ mấy câu mà thơ từ khẩu khí sao giỏi làm vậy?”⁽¹⁾.

Tóm lại, *Giai nhân di mặc* nặng tính chất một cuốn giai thoại văn học hơn là một công trình nghiên cứu nghiêm túc.

Phạm Quỳnh, ngoài *Truyện Kiều*, còn viết các tiểu luận nghiên cứu về tục ngữ, ca dao và lối hát ả đào, tuy vậy, xu hướng của Phạm Quỳnh chú ý nhiều đến các vấn đề học thuật, tư tưởng và văn hóa hơn là về văn học. Phạm Thế Ngũ nhận định: “Phạm Quỳnh sở trường về Tây học hơn là Hán học, cho nên những bài ông viết về học thuật Á Đông rất ít. Đáng chú ý hơn là những bài ông phê bình cổ văn ta (*Truyện Kiều*, ca dao, hát ả đào) song cũng chỉ đáng chú ý mặt lịch sử, về vai trò hướng đạo của ông mà thôi”⁽²⁾.

Nhiều nhà nghiên cứu còn quan tâm đến bộ phận văn học sáng tác bằng chữ Hán của nước ta như Đỗ Hữu Dương với cuốn *Hán tự văn học khảo*, như Đinh Văn Chấn về thơ Lý Trần trên tạp chí *Nam Phong* (1927), và trong thời kỳ tiếp theo sẽ có Ngô Tất Tố với hai tập *Văn học đời Lý, Văn học đời Trần* (1942), Nguyễn Đồng Chi với *Việt Nam cổ văn học sử* (1942).

* Phê bình văn học

Đối với đời sống văn học của nước ta ở đầu thế kỷ XX, việc phê bình văn học - theo như quan niệm Âu Tây - vẫn còn là một điều mới mẻ, lạ lẫm. Tất nhiên, trong sinh hoạt văn đàn thời xưa đã có một số hình thức thưởng thức, phẩm bình tác phẩm, như lối phê điểm các “*nhân tự*”, “*thần cú*” của một áng văn, hoặc để *Tựa*, viết *Bạt* cho một tác phẩm, hoặc làm thơ vịnh, hay lối nghị án bình công, định tội các nhân vật trong tác phẩm. Người ta hầu như có định kiến cho việc phê bình là tự đặt mình vào vị

1. Nguyễn Hữu Tiến, *Giai nhân di mặc, Sự tích và thơ từ Xuân Hương*, Hà Nội, Imprimerie Tonkinoise, đoạn thứ nhất “*Gái thanh xuân nức tiếng văn thơ*”.

2. Phạm Thế Ngũ, *Lịch sử Văn học Việt Nam giản ước tân biên*, tập III, Quốc học tùng thư, Sài Gòn, 1972, tr.136.

trí người trên, bậc thầy để phê bình người dưới nên thường ngại việc đề *Tựa*, mà chỉ khiêm nhường nhận viết lời *Bạt*, gọi là để “nói điều” sau áng danh văn! Đó là chưa kể đến xu hướng sẵn sàng tán dương, xưng tụng và những lời rào đón cẩn trọng trong đoạn nhập đề.

Lối phê bình xưa không vụ vào việc phân tích, bình giá cụ thể một cách chi tiết, dài dòng. Trong khá nhiều trường hợp, đó chỉ là một cảm nhận có tính tổng hợp về sở đắc của một tác phẩm. Tận dụng triệt để lối biểu đạt hàm súc, cô đọng của ngôn từ Hán văn cổ, lời phê bình nhiều khi chỉ là một câu ngắn gọn, kết tinh nhưng rất ấn tượng, khắc sâu vào tâm trí người đọc. Tôn vinh văn chương *Cung oán ngâm khúc* như một kỳ công điêu khắc chạm trổ, Lý Văn Phức (1785-1849) trong *Chuyết thập tạp ký* đã viết “*thiên đoàn bách luyện, ngũ ngũ kinh nhân*” (trăm lần trau luyện, lời lời khiến người nghe phải kinh sợ). So sánh *Truyện Kiều* Việt Nam với nguyên *Kim Vân Kiều truyện* Trung Quốc, Nhữ Bá Sỹ (1788-1867) viết: *Kỳ tài diệu bút, Thanh Hiên viễn quá Thanh Tâm*⁽¹⁾ (Ngọn bút kỳ tài tuyệt diệu của Thanh Hiên vượt quá Thanh Tâm). Các bản *Kiều* cổ khắc ván gỗ, hoặc chép tay, vẫn còn trân trọng ghi lại những lời *châu phê*, *mặc bình* của “ông Nguyễn, ông Vũ”⁽²⁾ (tức Nguyễn Lượng và Vũ Trinh). Trong những lời *mặc bình* của nhà nho Vũ Trinh, chúng ta thấy một quan niệm rộng rãi về đạo lý và nhân tình thế thái, vượt ra ngoài những quan niệm chật hẹp, hà khắc của Tống Nho, chẳng hạn như quan niệm về chữ *trinh* của Thúy Kiều. Đoạn Nguyễn Du miêu tả tâm trạng đau khổ của Thúy Kiều sau khi thất thân với Mã Giám Sinh và đang “tính bài quyền sinh”, Vũ Trinh phê: *Thúy Kiều tuy thân dĩ thất nhi nhất điểm trinh tâm vị thường hoặc thất* (Thúy Kiều tuy thân đã mất, nhưng một tấm lòng *trinh bạch* thì vẫn chưa mất).

1. Tài liệu do Nguyễn Đình Ngân cung cấp. Chưa tìm được xuất xứ.

2. Cách gọi trân trọng của các nhà nho hồi xưa đối với Nguyễn Lượng (thế kỷ XIX) và Vũ Trinh (1759-1828).

Lịch sử văn học Việt Nam

Bên cạnh hai câu Kiều:

*Mặc người mưa Sở mây Tần
Những mình nào biết có xuân là gì!*

Vũ Trinh phê: “nhất trinh tự như” (một lòng trinh tự nhiên).

Khi Kim Trọng biện giải:

*Xưa nay trong đạo đàn bà,
Chữ trinh kia cũng có ba bảy đường.
Có khi biển, có khi thường,
Có quyền nào phải một đường chấp kinh.*

Vũ Trinh phê: “Kim Trọng giải xuất trinh tự, chân thực Thúy Kiều tri kỷ” (Kim Trọng giảng giải về chữ *trinh*, thật đúng là tri kỷ của Thúy Kiều)⁽¹⁾.

Chúng ta thấy cách thức phê bình văn chương của các nhà nho hồi xưa cũng có những lễ thói, tập tục riêng, độc đáo và không phải là không cung cấp được những ý kiến khám phá sâu sắc.

Môn phê bình văn học hiện đại tuy cũng có lúc đề cập đến văn học quá khứ, nhất là các tác giả, tác phẩm cổ điển, nhưng đối tượng chủ yếu của nó vẫn là các sự kiện văn học đang diễn ra trước mắt và các tác phẩm mới “ra lò” của một nhà văn nào đó, sống cùng thời với nhà phê bình, thậm chí, có thể hơn nhà phê bình về tuổi tác, tài năng và học vấn. Nhưng điều đó vẫn không khiến nhà phê bình e ngại khi chỉ ra những điểm chưa thành công hoặc non yếu của tác phẩm, hoặc công khai và thẳng thắn biểu dương xu hướng nghệ thuật này, hoặc bài xích xu hướng nghệ thuật khác, nhằm mục đích hướng dẫn cho đông đảo bạn đọc và làm “cố vấn” cho tác giả, từ đó có thể tác động một phần nào đến phương hướng sáng tác. Về trách nhiệm hướng đạo bạn đọc, nhà phê bình Thiều Sơn đã nhận thức và phát biểu một cách giản dị: “Phê bình là đọc giùm cho người khác. Đọc giùm cho người

1. Dẫn theo Bửu Cầm và Tạ Quang Phát, *Vũ Trinh đã phê bình “Đoạn trường tân thanh” của Nguyễn Du như thế nào?* Sài Gòn, Văn hóa nguyệt san, tháng 10 và 11, 1965.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

khác là cùng một cái công trình người ta cũng đọc, mình cũng đọc, mà phần mình phải biết chỉ cho người ta thấy cái nghĩa lý của câu chuyện, chỗ dụng ý của tác giả, cái nghệ thuật của người làm văn, cái văn thể của cuốn sách”⁽¹⁾. Tuy thế, một quan niệm toàn diện về phê bình văn học quả còn xa lạ với các nhà phê bình văn học nước ta. Đầu thế kỷ XX, theo Vũ Ngọc Phan, tác giả *Nhà văn hiện đại*, người ta vẫn “sợ hai chữ *phê bình*... nghe nó làm sao ấy”⁽²⁾. Mãi đến đầu thập kỷ 40, Hoài Thanh, tác giả *Thi nhân Việt Nam*, trong lời “nhỏ to” tâm sự vẫn còn mang nặng mặc cảm: “Quyển sách này ra đời, cái điều tôi ngại nhất là sẽ mang tên *nhà phê bình*. Hai chữ *phê bình* nghe nó khó chịu quá! Nó khệnh khạng như một ông giáo gàn. *Bình* thì còn được! Nhưng *phê*? Sao lại *phê*?”⁽³⁾.

Trên đây là quan niệm một thời về công việc phê bình văn học đồng thời là thái độ khiêm nhường, thậm chí có thể nói là tự ti, trước nhà sáng tác và trước công chúng của nhà phê bình. Nhưng để có thể thấy một cách đầy đủ toàn bộ không khí xã hội của hoạt động phê bình văn học có lẽ cũng cần nói đến một cực khác, đó là thái độ có thể nói là kênh kiệu, kiêu ngạo, hợm hĩnh đến lỗ bịch của một số nhà sáng tác, mà tiếc thay cho đến gần đây vẫn còn, đó là thái độ khinh thường các nhà phê bình chỉ là những “kẻ ăn theo”, những “cây tầm gửi”. Không phải ai khác mà chính tác giả *Thi nhân Việt Nam* vừa được trích dẫn trên đây đã bày tỏ phản ứng đối với thái độ đó: “Khi tôi bắt đầu viết quyển sách này, đây đó người ta bảo tôi: Cây leo thà leo cây đa chứ leo gì những loài thảo mộc nhỏ. Nhưng dầu tôi có tự rẻ rúng đến đâu cũng không bao giờ nuôi cái mộng làm một *cây leo*, nghĩa là cái mộng “*hôi chút danh thừa*”⁽⁴⁾.

1. Thiếu Sơn, *Phê bình và cáo luận*, dẫn theo *Tổng tập văn học Việt Nam*, tập 24A, tr.1208.

2. Vũ Ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, quyển ba, sdd, tr.187.

3. Hoài Thanh và Hoài Chân, *Thi nhân Việt Nam*, Huế, Nguyễn Đức Phiên xb, in lần thứ hai, 1943, tr.395.

4. *Thi nhân Việt Nam*, sdd, tr.389.

Bấy nhiêu ý kiến đủ để phản ánh không khí xã hội của một thời còn mang nặng áp lực của tôn ty trật tự phong kiến và quan niệm, nhận thức hời hợt, phiến diện về tác dụng, nhiệm vụ của công tác phê bình văn học. Nhưng với ảnh hưởng ngày một phát triển của ý thức cá nhân đối diện với cộng đồng, cũng như sự phát triển của óc suy luận, phê phán độc lập, môn phê bình văn học hiện đại đã có những tiền đề quan trọng đầu tiên để phát triển. Theo tác giả *Nhà văn hiện đại* thì Phạm Quỳnh là người viết văn phê bình sớm nhất. Ông đã viết bài phê bình thơ văn Nguyễn Khắc Hiếu và Đoàn Như Khuê. Ngay từ năm 1915, trên *Đông Dương tạp chí* số 120, với bài *Bàn về văn Nôm của ông Nguyễn Khắc Hiếu*, đề cập đến tác phẩm *Khối tình con*, Phạm Quỳnh đã khen ngợi ông Hiếu là “người làm văn có tài, gầy cái đàn độc huyền tiếng Nôm ta mà khéo nên được lắm giọng”, nhưng đến khi *Giấc mộng con* ra đời, với bài *Mộng hay mị* (*Nam Phong tạp chí* số 7-1918), Phạm Quỳnh lại mỉa mai Nguyễn Khắc Hiếu: “Thực không bằng mộng nên mộng cho cam lòng!” Vũ Ngọc Phan nhận xét: “Phê bình như vậy không còn phải là phê bình văn nữa mà là *phê bình người qua sách*” và “chẳng nên vì sự chê bai một văn phẩm này mà lại phải vớt vát lại những lời khen của mình về một văn phẩm khác”⁽¹⁾.

Nhìn chung lại, công việc phê bình văn học ở nước ta ở thời gian những thập kỷ đầu của thế kỷ XX chưa phát triển mấy. Trong một số bài đăng trên *Phụ nữ tân văn* ở Sài Gòn năm 1931, Thiếu Sơn đã thử viết “chân dung văn học” của một số nhân vật nổi tiếng đương thời như Huỳnh Thúc Kháng, Phan Khôi, Trần Trọng Kim, Phạm Quỳnh, Nguyễn Văn Vĩnh... với những lời quá dè dặt, đắn đo, đến nỗi tác giả *Nhà văn hiện đại* cho Thiếu Sơn là “một nhà phê bình mềm mỏng và thủ cựu”, một nhà phê bình có “cái giọng nước đôi”⁽²⁾.

Phải đợi đến những năm sau khi Tự lực văn đoàn và phong trào Thơ mới hoạt động thì công việc phê bình văn học mới thực sự khởi sắc: Năm 1933, *Phê bình và cáo luận* của Thiếu Sơn được in thành sách, tiếp

1. Vũ Ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, quyển nhất, sđd, tr.115-116.

2. Vũ Ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, quyển ba, sđd, tr.191.

đó, năm 1935, trên báo *Loa*, dưới cái nhan đề lớn “Văn học Việt Nam hiện đại” đã xuất hiện một loạt mười bài phê bình các tiểu thuyết của Tự lực văn đoàn như *Nửa chừng xuân* của Khái Hưng, *Đoạn tuyệt* của Nhất Linh, *Vàng và máu* của Thế Lữ... của một nhà phê bình mà đến thời điểm này tên tuổi vẫn còn hoàn toàn lạ lẫm với văn giới hồi đó: *Trương Tửu*. Chưa hết, đến năm 1939, lại xuất hiện một tên tuổi lạ lẫm khác mà đã cả gan dám lớn tiếng phê bình một tổ chức văn học đã thành danh là Tự lực văn đoàn: *Trương Chính* với cuốn *Dưới mắt tôi*. Đến năm 1942, hai tập đầu của bộ sách 5 quyển *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan và *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh và Hoài Chân được xuất bản, đã đánh dấu sự lớn mạnh của việc phê bình văn học ở nước ta. Và ngay trong thời gian cuối của giai đoạn này, công việc phê bình đã làm nảy ra những cuộc tranh luận văn học mà chúng tôi đã đề cập đến trong chương trước.

*** Phiên dịch, giới thiệu văn học**

Lịch sử văn học nước ta đã ghi nhận hai bản dịch cổ xuất sắc *Chinh phụ ngâm* và *Tỳ bà hành* dịch từ nguyên tác chữ Hán sang chữ Nôm, xuất sắc đến mức có thể xem như là *được sáng tác lại*. Trong thơ Nguyễn Khuyến cũng có một số bài, vừa bằng chữ Hán, vừa bằng chữ Nôm, tài tình, sinh động như nhau, đến nỗi ngày nay người đọc cũng khó đoán được là tác giả đã sáng tác bằng chữ Hán rồi dịch ra chữ Nôm hay là ngược lại. Tuy vậy, cũng phải đợi đến đầu thế kỷ XX trở đi thì công việc dịch thuật sách vở ở nước ta mới trở thành một hoạt động riêng và liên tục. Lý do chủ yếu là đến thời gian này, sự gặp gỡ và giao lưu quốc tế mới trở thành một nhu cầu thực tế của đời sống xã hội.

Người đi tiên phong trong lĩnh vực này vẫn là Trương Vĩnh Ký. Ông đã dịch nhiều sách kinh điển của Hán học như *Trung dung* (1875), *Mạnh Tử* (1875), *Đại học* (1877) và cả một vài cuốn sách học chữ Hán như *Tam tự kinh Quốc ngữ diễn ca* (1884), *Minh tâm bửu giám* (1893). Nhận xét về chất lượng hai bản dịch *Đại học*, *Trung dung* của Trương Vĩnh Ký, nhà học giả Nguyễn Văn Tố, cộng tác viên khoa học của Viện Viễn Đông bác cổ Pháp ở Hà Nội, đã viết: “Ông đã biết giữ cho những tư tưởng ấy cái vẻ linh hoạt, ông đã biết theo cả thể văn mà làm cho câu

Lịch sử văn học Việt Nam

tiếng Việt Nam đi sát hẳn với nguyên văn, không suy suyển đến văn vẻ, vì ông đã hiểu rằng cái điều thú vị trong *Tứ thư* - không kể đến lý thuyết - chính là những cái đột ngột, bất thường, không theo lệ luật câu văn và cái đặc tính ấy cần phản chiếu từng li từng tí trong bản Quốc ngữ... Bản dịch của Pétrus Ký có thể kể vào số những bản dịch khá, những bản dịch như thế bây giờ thật hiếm”⁽¹⁾.

Đến thời gian bắt đầu hoạt động của *Đông Dương tạp chí*, *Nam Phong tạp chí*, với chủ trương “bàn giao” Cựu học cho phái Tân học, với quan niệm xem “Quốc học” bao gồm cả Nho học và Phật giáo, môn học chung của thế giới Á Đông⁽²⁾, các sách về tư tưởng, học thuật Trung Quốc càng được coi trọng và đem phiên dịch ra Quốc ngữ. Trên *Đông Dương tạp chí*, Phan Kế Bính đã dịch *Liệt tử*, *Mặc tử*, *Hàn Phi tử*,... Trên *Nam Phong tạp chí*, Nguyễn Hữu Tiến dịch *Mạnh Tử quốc văn giải thích*. Nhưng một sự kiện mới sẽ có tác động tích cực đến sự tiến bộ của văn học thời kỳ này là sự quan tâm đến việc dịch các tác phẩm văn học Trung Quốc và Pháp.

Trong buổi đầu, Nguyễn Đỗ Mục ở Bắc và Nguyễn Chánh Sắt ở Nam là hai người dịch nhiều nhất các truyện cổ Trung Quốc sang Quốc ngữ. Nguyễn Đỗ Mục đã dịch *Song phượng kỳ duyên* (Truyện Chiêu Quân cống Hồ), *Tái sinh duyên* (Mạnh Lệ Quân), *Đông Chu liệt quốc* và *Tây sương ký*. Truyện hai nhân vật nữ tài sắc vẹn toàn - Chiêu Quân và Mạnh Lệ Quân - nhưng lại bị gian thần hãm hại, rơi vào tình cảnh thảm thương, hồng nhan bạc phận, đã làm xúc động các nữ độc giả đương thời. Bản dịch *Đông Chu liệt quốc*, lời văn sắc sảo, hàm súc, nhắc nhở người đọc nhớ đến bản dịch xuất sắc *Tam quốc chí diễn nghĩa* của Phan Kế Bính. Bản dịch *Tây sương ký* lại có vẻ phóng tác hơn là dịch thuật,

1. Nguyễn Văn Tố, *Bulletin de le Société d'Enseignement mutuel du Tonkin*, Janvier - Juin, 1937.

2. Nguyễn Trọng Thuật xem Nho học và Phật giáo là thuộc phần *Công học* của Á Đông. Xem *Điều đình cái án quốc học*, bài diễn thuyết ở Hội Trí tri Hải Dương, ngày 25-11-1921.

thậm chí nhiều chỗ còn xen vào nhiều câu tập *Kiểu*. Chính vì vậy, sau này, khi bản dịch *Tây sương ký* của Nhượng Tống ra đời thì người đọc hầu như đã quên mất bản dịch của Nguyễn Đỗ Mục.

Nguyễn Đỗ Mục còn dựa theo một văn bản chữ Hán để dịch tiểu thuyết *Sans famille* của Hector Malot ra Quốc văn, lấy nhan đề là *Đứa trẻ khốn nạn*, đăng báo *Trung Bắc tân văn*, sau Đào Hùng, dựa theo nguyên bản Pháp văn nhuận sắc lại, lấy nhan đề *Vô gia đình* và xuất bản thành sách (do Tân Việt thư xã xuất bản).

Ở miền Nam, Nguyễn Chánh Sắt là người dịch nhiều nhất các truyện cổ Trung Quốc ra Quốc ngữ. Ông nắm được chữ Hán, chữ Pháp, chủ yếu là do công phu tự học. Có tài liệu nói rằng: trong thời gian làm thông ngôn cho chính quyền thuộc địa tại Côn Đảo ông đã học hỏi thêm chữ Hán với các sĩ phu khoa bảng bị tù đầy tại đây⁽¹⁾. Ông đã dịch: *Tây Hôn, Đông Hôn, Tam quốc chí, Chung Vô Diệm, Ngũ hổ bình tây, Càn long du Giang Nam, Anh hùng náo tam môn giai, Mạnh Lệ Quân, Nhạc Phi, Chinh Tây, Thập nhị quả phụ*.

Người dân Nam Bộ đi khai khẩn đất mới, với ý thức cố kết cộng đồng, với phong khí sùng mộ anh hùng, trọng nghĩa khinh tài sẽ là người đọc chí cốt loại truyện cổ Trung Quốc này và từ đó có thể thấy ảnh hưởng, cống hiến lớn lao của những dịch giả như Nguyễn Chánh Sắt.

Về phần dịch văn học Pháp sang Quốc ngữ, một tên tuổi đầu tiên cần được nhắc đến là Nguyễn Văn Vĩnh. Sau mấy bài báo lời lẽ sống sượng và dụng ý chính trị lộ liễu đăng tải trên mấy số đầu của *Đông Dương tạp chí*⁽²⁾, Nguyễn Văn Vĩnh chuyển trọng tâm hoạt động sang

1. Bùi Đức Tịnh, *Phần đóng góp của văn học miền Nam: Những bước đầu của báo chí, tiểu thuyết và thơ mới*, Sài Gòn, *Lửa thiêng*, 1975, tr.176.

2. Chẳng hạn, tuyên truyền cho chủ trương Pháp - Nam hợp tác, Nguyễn Văn Vĩnh đã viết: “Ta là phận kẻ yếu, số kiếp thế nào cũng là phải có người đè nén... May mà ta được thấy Đại Pháp thì cố mà giữ riết lấy thấy Đại Pháp”. “Hễ dân khôn ngoan cứ núp dưới bóng cờ tam tài mà làm ăn thì mỗi ngày là một thêm sung sướng, thêm khôn ngoan, thêm học thức, thêm giàu mạnh” (*Đông Dương tạp chí*, số 1, 15-5-1913).

Lịch sử văn học Việt Nam

truyền bá văn hóa Đông - Tây bằng con đường dịch thuật. Trong lĩnh vực này, ông là một dịch giả có tài và là người quán quân về số lượng sách dịch ở thời kỳ này. Ông dịch hầu như đủ loại:

Thơ: *Thơ ngụ ngôn* của La Fontaine.

Truyện và tiểu thuyết: *Truyện trẻ con* (Contes de Perrault); *Truyện các vĩ nhân Hy-La* (Vies parallèles des hommes illustres de le Grèce et de Rome) của Plutarque; *Chàng Gil Blas xứ Santillane* (Le Gil Blas de Santillane) của Lesage; *Guy-li-vơ du ký* (Les voyages de Gulliver) của Swift; *Tê-lê-mắc phiêu lưu ký* (Les aventures de Télémaque) của Fénelon; *Ba người lính ngự lâm pháo thủ* (Les trois mousquetaires) của A.Dumas; *Mai-nương Lê-cốt* (Manon Lescaut) của Abbé Prévost; *Miếng da lừa* (La peau de chagrin) của Balzac; *Những kẻ khốn nạn* (Les misérables) của Victor Hugo.

Kịch: *Trường giả học làm sang* (Le bourgeois gentilhomme); *Bệnh tưởng* (Le malade imaginaire); *Người biển lận* (L'avare); *Giả đạo đức* (Tartuffe) đều của Molière; *Tục-ca-lê* (Turcaret) của Lesage.

Trong số các bản dịch này, hay và nổi tiếng nhất là *Thơ ngụ ngôn* của La Fontaine và *Trường giả học làm sang* của Molière. Những bài thơ dịch của ông như bài *Con ve và con kiến* được xem như là một minh chứng cho sự mạnh mẽ của Thơ mới và văn dịch hài kịch của ông đã có thể đem trình diễn trên sân khấu.

Trong *Mấy lời của dịch giả* ở đầu tập dịch *Thơ ngụ ngôn* của La Fontaine (1928), ông đã trình bày quan niệm của ông về dịch thuật như sau: “Tập dịch văn này tôi làm ra kể đã lâu năm rồi, khi còn ít tuổi; chưa làm văn vắn bao giờ, mà đọc qua thơ La Fontaine cũng phải cảm hứng chấp chảnh nên vắn, tuy lắm câu văn còn lắc cắc lắm, nhưng các bạn đọc giả cũng nhiều ông xét quá rộng cho là dụng công dịch lấy đúng. Đúng đây là đúng cái tinh thần, chứ không có nề gì những chữ *hở đổi làm sư tử, cái gông đổi ra con chó*, khiến cho những người thắc mắc được một cuộc vui, ngồi soi bói từng câu từng chữ, mà kể được ra có ba bốn chữ dịch lầm”.

Như thế là Nguyễn Văn Vĩnh thiên về lối dịch phỏng, dịch thoát, cho lời văn được lưu loát, tự nhiên, miễn là *đúng cái tinh thần* và đem lại hứng thú cho độc giả người Việt. Chẳng hạn, đoạn mở đầu *Truyện con bé quàng khăn đỏ* sau đây (trong *Truyện trẻ con* của Perrault) thì lời văn dịch kể chuyện cho trẻ con thật không thể linh hoạt và hay hơn được: “Ngày xưa, có một con bé nhà quê, xinh thật là xinh. Mẹ nó yêu nó lắm. Bà nó lại yêu nó hơn nữa. Bà nó cho nó một cái khăn quàng đỏ, nó quàng vào đầu, vừa xinh vừa xinh, cho nên đi đến đâu, ai cũng gọi là con bé quàng khăn đỏ”.

Một bạn đọc nhỏ tuổi đọc văn dịch của Nguyễn Văn Vĩnh, về sau trở thành nhà văn (Thái Phi), đã hồi tưởng lại: “Tôi còn nhớ như mới ngày hôm qua, những buổi mấy anh em bạn nhỏ, anh lớn nhất chưa đầy 12 tuổi, cùng nhau châu đầu đọc không biết chán, những thơ ngụ ngôn, những truyện trẻ em, truyện *Gil Blas de Santillane* và kịch *Trường giả học làm sang* của ông Vĩnh dịch mà chúng tôi khi ấy chỉ biết là hay lắm, vui lắm” (Tri tân, 1944).

Công việc dịch thuật văn học Pháp đã cung cấp một món ăn tinh thần mới, mở rộng một chiếc cửa lồng gió và chan hòa ánh sáng mới lạ cho cả một thế hệ công chúng, trước hết là thanh niên trí thức và học sinh, sinh viên ở các thành thị đang được hình thành; thế hệ này không còn đọc được chữ Hán, chữ Nôm, nhưng thông thạo chữ Quốc ngữ và đang tiến lên chiếm lĩnh cả chữ Pháp, và lối sống, tập quán, thị hiếu thẩm mỹ đang biến đổi nhanh chóng theo hướng thành thị.

Dịch thuật là một dịp để trau dồi, rèn luyện cho câu văn Quốc ngữ thêm linh hoạt, uyển chuyển và có đủ khả năng biểu đạt các tư tưởng, tình cảm phức tạp, tế nhị. Trong lời tựa bản dịch *Gil Blas de Santillane* (1930), Nguyễn Văn Vĩnh cho rằng hồi đầu chưa mấy ai tin được rằng có thể dùng tiếng ta để dịch tiểu thuyết Tây, nhưng theo ông, “vừa dịch, vừa tập dịch, về các hồi sau, lời lẽ mỗi ngày một thêm trau chuốt, tưởng ai chịu khó đọc tông đầu triệt vĩ, cũng vỡ được ít nhiều cái tinh thần của nhà nguyên trước, chứ không đến nỗi phải tiếc công. Bản dịch văn này cũng là một cái tang chứng ở trong lịch sử quốc văn ta từ lúc bập bẹ dùng

Lịch sử văn học Việt Nam

tiếng Nôm ta mà diễn tư tưởng Tây, cho đến thời bây giờ là lúc đã nên câu, nên đoạn, nên một văn pháp rồi”.

Lời tâm sự chân thành của Nguyễn Văn Vĩnh đã phản ánh được khó khăn của việc dịch thuật trong thời buổi câu văn Quốc ngữ mới đi những bước chập chững đầu tiên, và từ đó cũng đã gián tiếp nói lên công lao đóng góp của đội ngũ dịch giả, trong số đó cần ghi công đầu trong việc dịch văn học Pháp chính là Nguyễn Văn Vĩnh.

Một phương diện khác, công việc dịch thuật văn học nước ngoài có ý nghĩa như mở ra một cánh cửa lớn, giúp cho người đọc và người sáng tác có cơ hội tiếp nhận nhiều suy tưởng và thưởng thức hương sắc mới lạ của những chân trời nghệ thuật xa xôi. Đối với một người sáng tác có bản lĩnh thì cơ hội đó không phải chỉ đưa lại kết quả tầm thường là sự mô phỏng, hoặc bắt chước giản đơn, mà sẽ là sự gợi ý và chấp cánh cho những sáng tạo mới tân kỳ.

Tóm lại, công việc dịch thuật ở nước ta đầu thế kỷ XX đã có một đóng góp quan trọng trong việc thúc đẩy sự phát triển của nền văn học hiện đại Việt Nam viết bằng chữ Quốc ngữ. Nó giúp ích nhiều cho người sáng tác và cả quần chúng độc giả đồng đảo.

Chương V

THƠ TRONG BƯỚC CHUYỂN TỪ TRUNG ĐẠI SANG HIỆN ĐẠI(*)

I. DIỆN MẠO THƠ VIỆT NAM BA MƯƠI NĂM ĐẦU THẾ KỶ

Bộ phận thơ ca yêu nước là một thành tố đặc biệt quan trọng của thơ ca Việt Nam nói chung đầu thế kỷ XX. Bộ phận thơ này có những quy luật phát triển riêng biệt cần được khảo sát trong một chương độc lập. Do đó, chương này chỉ viết về thơ xuất bản công khai từ 1900 đến 1932. Hiên nhiên, sự phân biệt như trên chỉ tiện cho việc trình bày, vì nói cho cùng thì kể cả bộ phận thơ xuất bản công khai cũng có những vấn đề của chủ nghĩa yêu nước thể hiện theo một cách thức nào đó, ở mức độ nào đó. Những vấn đề ấy của thơ công khai cũng sẽ được trình bày trong chương thơ ca yêu nước.

Văn học Việt Nam trong hai, ba thập kỷ đầu thế kỷ XX được gọi là *văn học giai đoạn giao thời*. Khái niệm *giao thời* không phải là khám phá của các nhà nghiên cứu hiện đại mà đã được chính người thời ấy sử dụng để diễn đạt cảm nhận mang tính lý luận của họ về những gì đang diễn ra trong đời sống văn học mà họ là người trong cuộc. Chẳng hạn từ năm 1918 khái niệm *giao thời* đã được dùng trên tạp chí *Nam Phong*, số 13. Tác giả (?) bài *Một nền minh trị* viết: “Ta hiện đương vào buổi giao thời, cái nền nếp cũ đã qua đi rồi”. Cảm nhận về tính chất giao thời ấy vẫn ám ảnh cho mãi tới cả chục năm sau. Trên *Nam Phong*, số 126, năm 1928, Tùng Văn Nguyễn Đôn Phục diễn đạt cảm nghĩ của ông bằng những

(*) GS.TS. Trần Nho Thìn viết.

Lịch sử văn học Việt Nam

hình tượng sinh động: “Quốc văn ta hiện nay, đương về thời kỳ quá độ. Cũng như cái thóc giấp hạt, thức cũ hồ hết, lúa mới còn xanh, thóc ấy là thóc dễ chết đói. Lại như chiếc thuyền đương lên đèn, bờ kia đã lìa cách, bến nọ còn mông mênh, thuyền ấy là thuyền dễ chìm đắm. Lại như cái cây đương tiếp nối, cành cũ bị tối chiết, cành mới phát sinh, cây ấy là cây dễ chết non... Cái vấn đề quốc văn ngày nay, thực là cái vấn đề có tuyệt đại hy vọng về tương lai, mà lại thực là cái vấn đề có hiểm tượng đáng lo”. Giao thời, theo cảm nhận của người lúc đó, là thời kỳ tồn tại đan xen của cái cũ và cái mới. Cái cũ vẫn tiếp tục tồn tại và cái mới đang manh nha. Nhưng ở đây cần có một sự giới thuyết chặt chẽ hơn, tính đến thực tế văn học sống động nhiều hơn. Nói một cách sòng phẳng, cách định danh *giao thời* là rất thích hợp cho văn học trên vùng đất Bắc Kỳ lúc đó, nhưng vị tất đã thích hợp cho văn học phát triển ở vùng phía Nam của Tổ quốc - Nam Kỳ. Vì bị ám ảnh bởi hai chữ *giao thời* nên đa số các công trình biên khảo lịch sử văn học Việt Nam giai đoạn 1900-1932 với cảm hứng chủ đạo về tính chất *giao thời* của nó lại hầu như chủ yếu trình bày các tác giả miền Bắc. Và hai người có nói đến chữ *giao thời* nói trên cũng lại là người Bắc, công bố trên một tờ báo đất Bắc. Trong khi đó, thực tiễn văn học lại không đơn giản như vậy.

Một cái nhìn văn hóa - lịch sử đối với văn học Việt Nam hiện vẫn đang là công việc cần thiết để hình dung đúng đắn bức tranh về quá trình hình thành nền văn hóa và văn học hiện đại của dân tộc. Đã có một số nhà nghiên cứu nhắc nhở chúng ta phải lưu ý đến sự phát triển khác nhau, không đồng đều của văn hóa, văn học thời trung, cận đại giữa các vùng, miền. Do đặc điểm của quá trình di dân Nam tiến, do tình hình học và thi còn chưa được phát triển trong hoàn cảnh của vùng đất mới khai phá (tất nhiên đội ngũ trí thức nho sĩ ở đây cũng vì thế mà không đông đảo, không phát triển: nếu thời Trần từng có sự chiếu cố khuyến khích các nhà nho vùng Nghệ Tĩnh bằng cách đặt ra *trạng nguyên trại* dành cho người ở vùng đất này với mức độ yêu cầu không cao như *trạng nguyên kinh* là những người ở tứ trấn - vùng đồng bằng sông Hồng thì thời Nguyễn Minh Mạng cũng đã từng lấy

Văn học Việt Nam (1900-1930)

vớt Phan Thanh Giản năm 1826), do đặc điểm về gốc gác và đời sống tinh thần của những lưu dân, do những ưu đãi mà thiên nhiên Nam Bộ dành cho con người nơi đây, v.v... và v.v... đời sống văn học ở Đàng trong trước 1802, và ở miền Nam từ sau 1802 đến đầu thế kỷ XX có nhiều nét khác biệt so với Đàng Ngoài hay Miền Bắc sau này. Trong *Việt Nam văn học sử giản ước tân biên* từ năm 1961 Phạm Thế Ngũ đã lưu ý đến thực tế ấy: “Miền Nam nói chung thiếu cái phong vị văn học, cái không khí thông thái cao đạt”, “Nhà nho miền Nam phải hành động nhiều hơn, phải lo hoạt động hơn là mơ màng, sống với bốn phận ràng buộc hơn là với tình cảm dâng tràn, cho nên văn chương cá nhân không có những nét trữ tình”, “về hình thức thì văn Nôm miền Nam cũng có đủ các lối thi phú quen thuộc, song thường quảng dụng câu lục bát và cũng chỉ tiến đến câu lục bát thôi (không biết đến thể song thất lục bát). Lại thường nghiêng về khuynh hướng bình dân, đưa lục bát vào các bài ca vãn dài và đề cao thể vè, đem câu vè nói cả những lý thuyết cao xa như trong *Sãi vãi*⁽¹⁾. Đến 1969, Nguyễn Văn Xuân viết *Khi những lưu dân trở lại* đề cập kỹ lưỡng hơn không chỉ đặc trưng của văn học miền Nam mà còn cả vai trò, vị trí, đóng góp của nó đối với văn học cả nước. Nếu không tính đến sự cực đoan đầy đổ thì ta phải nhận là trên một số phương diện, Nguyễn Văn Xuân có lý. Ông viết: “Văn chương miền Nam Hà đã gần như có hẳn những phương pháp, những quy luật, một cá tính tách biệt hẳn sự phát triển của văn chương Bắc Hà từ ngã rẽ Nguyễn Hoàng. Ấy là văn chương Đàng ngoài tuần tự mà rất chắc chắn tách lẩn làm hai trên con đường phát triển như hai con tuần mã song hành: văn chương bác học và bình dân. Sự phát triển ấy trở thành truyền thống rõ ràng qua thế kỷ XVIII, XIX, XX. Loại văn thứ nhất, loại thành văn bao giờ cũng lấy đối tượng trí thức làm căn bản. Ngược lại, văn chương miền Nam bao giờ cũng cố gắng bình dân hóa, và đối tượng là đại quần chúng lao động...

1. Phạm Thế Ngũ, *Việt Nam văn học sử giản ước tân biên*, tập 2, NXB Đồng Tháp tái bản, 1997, tr.248, 259, 251.

Lịch sử văn học Việt Nam

Văn chương miền Nam nặng về nói và trình diễn, tức độc giả thường chỉ thấy hay trong lối đọc đó để tự mình nghe và để cho kẻ khác cùng nghe với mình và cái hay cũng nằm trong lối nghe để rung cảm”. Từ chỗ xác định đặc trưng đó, Nguyễn Văn Xuân cho rằng trong thời kỳ đầu thế kỷ XX, miền Nam đã vươn lên dẫn đầu văn học cả nước: “Miền Nam vốn có một địa vị văn nghệ và có ảnh hưởng sâu rộng trong quảng đại quần chúng lan tràn đến cả miền Trung lẫn miền Bắc. Miền Nam đã gây phong trào tiên phong về mọi phương diện văn nghệ: báo, tạp chí, truyện ngắn, truyện dài, truyện dịch, đặc biệt tiểu thuyết Trung Hoa, truyện phóng tác tiểu thuyết Tây, phong trào xuất bản rộng lớn các loại thơ bình dân và rất phổ biến”⁽¹⁾. Ở đây có thể rút ra một hệ quả logic quan trọng mà ông Nguyễn Văn Xuân chưa nói ra là do di sản văn học quá khứ không nặng nề, tính chất quan phương, chính thống, tính chất “cổ điển”, “bác học” chưa thấm sâu vào văn học viết miền Nam nên sự hiện đại hóa ở đây đã diễn ra nhẹ nhàng, trôi chảy hơn ở miền Bắc. Miền Nam sẽ đi tiên phong là vì vậy. Nhà nghiên cứu Trần Đình Hượu trong một bài viết (năm 1984) về Nguyễn Thông nhan đề *Từ góc độ phát triển không đồng đều của văn hóa dân tộc nhìn ánh sáng của ngôi sao Nguyễn Thông* cũng chỉ ra một thực tế là vùng cực Nam của đất nước ta là vùng đất mới “thể chế chính trị của các chúa Nguyễn thực hiện ở vùng Nam Hà là một thể chế quân sự hóa, không chăm lo phát triển Nho học và khoa cử như ở Bắc Hà”. Viết về Nguyễn Đình Chiểu (năm 1988), ông cũng nhận thấy có truyền thống khác nhau giữa thi ca Bắc - Nam: “Ở Bắc Hà những bài tình ca duyên dáng, tình nghịch, những lối hát xẩm, hát ví trũ tình đã là đất mùn vun trồng cho ngâm khúc, ca trù. Các nho sĩ đài các phong lưu bị hấp dẫn vì các tiểu thuyết đô thị Trung Quốc đã kế thừa thứ văn Nôm nói trên để viết truyện Nôm. Ở Nam Hà, loại dân ca, ca xướng, trò diễn, lối hát rong kể chuyện đã vun trồng cho tuồng.

1. Nguyễn Văn Xuân, *Khi những lưu dân trở lại*, Tuyển tập Nguyễn Văn Xuân, NXB Đà Nẵng, 2002, tr.551.

Truyện Nôm của Nguyễn Đình Chiểu kế thừa truyền thống văn Nôm đó”⁽¹⁾. Bằng Giang trong *Văn học Quốc ngữ ở Nam Kỳ 1865-1930* cũng lưu ý đến hiện tượng phát triển không đồng đều này và bước đầu lý giải các nguyên nhân đã dẫn tới hiện tượng đó. Như vậy, cần phân tích sự khác biệt của thơ hai miền trong giai đoạn ba chục năm đầu thế kỷ để từ đó chỉ ra quy luật vận động của thơ Việt Nam nói chung. Không ai có thể phủ nhận một thực tế là do nhiều nguyên nhân lịch sử, văn hóa mà ở đầu thế kỷ XX, *khi bước vào thời kỳ hiện đại, hai miền Nam Bắc có xuất phát điểm khác nhau, có hành trang khác nhau*. Chính sự khác nhau trong quá khứ ấy đã quyết định ứng xử văn chương, ứng xử thơ ca khác nhau của hai miền. Tất nhiên không nên cho rằng sự khác nhau đó là bất biến, là định mệnh. Sự khác nhau chỉ tồn tại trong một thời đoạn nào đó, do những nhân tố lịch sử nào đó và sẽ được xóa bỏ trong thời hiện đại như thực tiễn văn học đã cho thấy. Vì thế cần tính đến không những cái cảm nhận khá chính xác về tính chất giao thời mà các trí thức miền Bắc đã phát biểu, mà còn cả quá trình vận động của văn thơ cả hai miền Nam - Bắc theo hướng tiến đến nhất thể hóa nền văn học dân tộc nói chung, nền thơ ca nói riêng, một quá trình đã được hoàn thành từ trước cái mốc 1932 để thực sự văn học Việt Nam bước vào thời kỳ hiện đại, thời kỳ của một nền văn học dân tộc nhất thể.

Bước vào thế kỷ XX, có những vấn đề chung cho thơ ca và văn học của cả hai miền mặc dù mức độ đặt ra các vấn đề ấy ở mỗi nơi có khác, và có những vấn đề riêng biệt của mỗi miền đòi hỏi giải quyết theo cách thức riêng. Một trong những công việc đầu tiên chung cho cả giới trí thức cách tân văn học thời đó là nhìn nhận, đánh giá lại cái cũ để xây dựng cái mới. Nhiều người thời ấy đứng trên quan điểm đổi mới đã đặt vấn đề xét lại, thậm chí phê phán học thuật truyền thống... Sự phê phán này như chúng ta biết, đa phần chỉ tập trung ở miền Bắc và vùng Thuận

1. Trần Đình Hượu, *Nho giáo và văn học Việt Nam trung cận đại*, NXB Giáo dục, H., 1999, tr.263.

Lịch sử văn học Việt Nam

Quảng. Riêng trong lĩnh vực thi ca, sự phê phán đã mang màu sắc lý luận trên chừng mực nhất định, phản ánh nhu cầu tìm tòi, đổi mới cho thơ ca dân tộc trong một thời kỳ mới đã xuất hiện cả trong Nam ngoài Bắc.

Trên *Đồng Dương tạp chí* (xuất bản tại Hà Nội) số 53, ngày 11-5-1914, trong mục *Từ phú thi ca* có bài thơ nhan đề *Hủ nho tự trào* của Tình Si Tử (Phan Kế Bính?):

*Ngán nỗi nhà nho bọn hủ ta,
Hủ sao hủ gồm hủ ghê mà.
Thơ suông nước ốc còn ngâm váng,
Rượu bự non chai vẫn chén khà.*

Tiếng nói phê phán cùng với việc đả kích lối thơ văn khoa cử mà các nhà nho duy tân nhằm vào thứ thơ ca vô nghĩa, suông nhạt của nhà nho đã lạc điệu với thời đại mới. Người thời ấy đã thấy sự gò bó, khuôn sáo của thơ truyền thống mà tiêu biểu là thơ Đường luật. Phạm Quỳnh đã nói đến thực chất của luật thơ Trung Quốc vốn có ảnh hưởng sâu sắc đến thơ Việt Nam, một thứ luật thơ gò bó, gây khó khăn cho thơ phô bày một cách tự nhiên xúc cảm của con người: “Người ta thường nói thơ là tiếng kêu tự nhiên của con tâm. Người Tàu định luật nghiêm cho nghề làm thơ thật là muốn sửa lại cái tiếng kêu ấy cho nó hạp hơn nhưng cũng nhân đó mà làm mất cái giọng thiên nhiên đi vậy” (*Nam Phong*, số 5, tháng 11-1917). Năm 1928 Phan Khôi lên tiếng mạnh mẽ phê phán thơ cũ, cho rằng việc lấy thứ thơ khoa cử khuôn sáo làm quy tắc cho thơ là vô lý, yêu cầu cởi bỏ mọi trói buộc (*Chương Dân thi thoại*). Các ông đã đặt vấn đề thay đổi thi thể. Sự phê phán có màu sắc lý luận như thế đã khiến cho có nhà nghiên cứu nghĩ rằng Thơ mới đã *thụ thai* từ năm 1917 chứ không phải đợi cho tới mãi năm 1932. Tuy nhiên, nếu chỉ dựa vào một ý kiến như vậy mà xem nó là cái mốc mở đầu cho Thơ mới thì quá giản đơn vì quá trình chuẩn bị cho Thơ mới năm 1932 thực tế đã diễn ra một cách phức tạp hơn, sôi động hơn, sớm hơn. Nói cách khác, giai đoạn giao thời có đời sống riêng, có sự vận động riêng của nó. Bởi vì có thể giới trí thức phê phán thơ cũ về mặt lý thuyết nhưng đời sống của thơ lại vẫn diễn ra theo quy luật riêng không phụ thuộc vào ý muốn của nhà lý thuyết.

Phạm Quỳnh phê phán thơ cũ gò bó trói buộc con tim nhưng chính tạp chí của ông lại đăng không ít thơ Quốc ngữ làm theo lối Đường luật. Nếu chỉ đơn giản đi tìm các nhận xét phê phán mang tính lý thuyết như trên thì có thể thấy chúng đã xuất hiện sớm hơn. Ngay từ 1913, Nguyễn Văn Vĩnh đã chỉ trích tính chất công thức, mòn sáo của thơ cũ: “Thời tiết nước mình thì không biết một chút chi chi, tả đến tứ thời thì *xuân* phải *phương thảo địa*, *hạ* phải *lục hà trì*, *thu* phải *hoàng hoa tửu*, *đông* phải *bạch tuyết hy* (nguyên văn cổ thi: *Xuân du phương thảo địa*, *Hạ thường lục hà trì*, *Thu ẩm hoàng hoa tửu*, *Đông ngâm bạch tuyết hy* - T.N.T)... Con khóc cha mà cũng phải tìm xem trong *Thọ mai gia lễ* hay *Văn công gia lễ* xem ngày xưa ở bên Tàu các ông ấy khóc cha ra làm sao thì cứ thế mà khóc” (*Đông Dương tạp chí*, số 15, ngày 21-8-1913). Nguyễn Ngọc Ẩn trong tác phẩm thơ trường thiên *Thủy thiên tình cảnh vịnh ngâm* (Sài Gòn, 1913) cũng đã không những ra tuyên ngôn về thứ thơ kiểu mới mà ông chưa đặt tên là mới song rõ ràng là thứ thơ khác trước về căn bản mà còn tự thử nghiệm thứ thơ đó. Ông viết: “Trong thơ nầy tôi vụ chuyện thiệt mà thôi. Thấy sao thì nói vậy mà mấy điều tôi đặt bày, thì cũng là phải lẽ, chẳng có phi thường. Thơ từ hay văn xuôi nào khác cũng vậy, lấy ý tứ làm đầu; còn lời ăn tiếng nói, đặt để, miễn là thông, trúng điệu và thanh bai thì thôi. Tưởng chẳng cần chi mà dùng đi dùng lại những tiếng thuở nay nói đã nhàm và thường khi mình không hiểu đặng nghĩa cho mấy”. Lấy ví dụ mấy thứ cây vẫn được dùng làm biểu tượng chỉ cha mẹ (và chữ hiếu) như *thung huyền* (chỉ cha mẹ), *tử lý* hay *tử phần* (chỗ nhà cha mẹ ở, quê hương nói chung) ông viết: “Mấy cây ấy, mắt mình chưa từng thấy, sao mà dám nói ra? Bên Trung Quốc thì làm sao không biết, chớ thiệt cha mẹ tôi, nhà ở trong một cái vuông tre, gần bên đám dừa giăng, chỗ có một cây sộp với ba bốn cây bầu mọc đó”. Không bằng lòng với những biểu tượng mòn sáo vay mượn từ bên ngoài cả hàng ngàn năm, ông chủ trương sáng tác thơ bằng các ngôn từ và biểu tượng quen thuộc của người Việt, tìm kiếm các biểu tượng mới cho thơ Việt: “Thấy trời Nam mình cũng có nhiều cảnh đủ màu cảm động tình người, nên thầy lay mượn để nước lống trời cao, làm ít câu thơ phong cảnh, dùng

tiếng quê mùa trong xứ, ngõ hầu khỏi lộn cảnh ấy với mấy cảnh xuân ở bên Tàu có đào lý, hạnh đường, oan-ương (uyên ương - T.N.T), hạt nhận, v.v...”. Có thể nói các nhà thơ đầu thế kỷ mỗi người tùy theo chỗ đứng và sự quan tâm của cá nhân mình đã nhận thấy một số khía cạnh cần phê phán, cần vượt qua của thơ cũ, thơ truyền thống. Tuy nhiên, chưa có một nhà lý luận nào ở ba mươi năm đầu thế kỷ có thể phê phán một cách hệ thống, toàn diện thơ cũ. Đây là chuyện dễ hiểu: thực tế văn học chưa cấp cho họ một cơ sở đủ để khái quát lý thuyết về thứ thơ mới cần ra đời thay thế thơ truyền thống. Dòng chảy thơ ca vẫn cứ theo mạch liên tục không gián đoạn, cái mới xuất hiện và tồn tại bên cạnh cái cũ. Một số công trình nghiên cứu thơ giai đoạn giao thời cho rằng một đặc trưng căn bản của nó là thơ quốc âm, Quốc ngữ. Nói như thế không sai song không phát hiện được bản chất của quá trình vận động của thơ thời đó. Có công trình lại khái quát cảm hứng lãng mạn là đặc điểm của thơ giao thời. Nhưng nếu nhìn thơ giao thời như một quá trình có vài giai đoạn thì giai đoạn đầu không phải như vậy.

Vậy thì nền thơ ca mới phải là nền thơ ca như thế nào? Đây là câu hỏi mà người thời ấy không dễ gì trả lời. Chắc hẳn ở hai thập niên đầu thế kỷ, không ai có thể hình dung được đến những năm 1930 sẽ xuất hiện hàng loạt tác giả mới với một nền thơ ca mới. Những chủ nhân đích thực của nền Thơ mới vừa sinh ra, đang ngồi trên ghế các trường Pháp - Việt. Chỉ có một điểm chắc chắn là ai khi đó cũng nhận thức nền thơ ca mới phải là nền thơ ca được viết bằng tiếng Việt (tức là chữ Quốc ngữ, tức là quốc văn, hay có nơi vẫn dùng từ *thơ văn Nôm*). Nhiều công trình nghiên cứu vấn đề chữ viết của văn học thời kỳ ba mươi năm đầu thế kỷ hay dựa vào chủ trương sử dụng chữ Quốc ngữ trong lời kêu gọi của các nhà nho duy tân thuộc phong trào Đông Kinh nghĩa thực (1907). Nhưng nhìn vấn đề như thế thực ra là nhìn từ Bắc Kỳ chứ không phải là nhìn toàn cục, không chú ý đến một sự thực là chữ Quốc ngữ đã phổ biến rộng rãi ở Nam Kỳ từ cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX. Trong bản in truyện thơ *Sãi vãi* (bằng chữ Quốc ngữ) xuất bản tại Sài Gòn năm 1906, Lương Dũ Thúc khi viết tựa đã ghi nhận: “Trong đời nầy tại Nam

Kỳ, văn chương của thánh đạo một ngày một bớt, cũng bởi không thuộc theo thói dụng; còn chữ Quốc ngữ, thì là chữ dễ cho người học, để dùng mà nói chuyện... Nay xem thiên hạ dùng Quốc ngữ cũng gần đều; vậy chúng tôi chẳng phải đua theo người in thơ nầy tuồng kia mà bán đặng lấy lời...". Nghĩa là trong khi ở Hà Nội, người ta đang mở cuộc vận động viết đọc Quốc ngữ thì ở miền Nam, tại Sài Gòn, vấn đề này đã được giải quyết từ lâu. Giới xuất bản nơi đây từ lâu đã kinh doanh ngon lành sách Quốc ngữ. Sách thơ bằng chữ Quốc ngữ đã xuất bản tại Sài Gòn từ cuối thế kỷ XIX (*Ngư tiêu trường điệu* của Trương Vĩnh Ký xuất bản năm 1885) và những năm trước Đông Kinh nghĩa thực, trong khi ở Bắc nhiều nhà nho vẫn sáng tác thơ chữ Hán. Nhưng ngoài ngôn ngữ văn tự ra, nền thơ ca mới còn phải như thế nào nữa? Chưa có một thực tế sáng tác làm tiền đề để khái quát thành lý luận. Tản Đà bằng mẫn cảm của một nhà thơ tài năng đã nói đến hai lối văn là *văn chơi* và *văn vị đời*, rằng người sáng tác phải nghĩ đến thị trường, làm văn "trong báo giới", rằng khi sáng tác phải nghĩ đến mấy nghìn độc giả vây quanh, rằng văn chơi thì phải đẹp như bông hoa phải có hương, có sắc (*Đông Pháp thời báo* - 1927; quan điểm này sẽ được Hoài Thanh phát triển thành lý thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật). Đó thực sự là quan niệm văn học của thời hiện đại, nhà thơ nhà văn sống bằng tiền nhuận bút, đem văn chương bán phố phường. Nhưng các nhà tư tưởng của nền thơ ca giai đoạn giao thời chưa thể hình dung rõ ràng Thơ mới sẽ mới ra sao về mặt thể loại, về mặt đề tài, về mặt thi pháp... Sự mò mẫm, tìm tòi một cách tự phát có tính chất thử nghiệm là một thực tế của lịch sử thơ trong hai, ba thập kỷ đầu tiên của thế kỷ XX. Mở một cuộc thi sáng tác văn thơ dự tính kéo dài 6 tháng, báo *Nam Phong* (số 5-1918) khi công bố điều lệ cuộc thi đã nhấn mạnh vào bộ phận sáng tác bằng quốc văn và coi sáng tác chữ Hán chỉ là phụ thêm. Nhưng khi nói về thi thể của các sáng tác dự thi, ban tổ chức cuộc thi tỏ ra nửa vời, lúng túng. Đánh rằng thể thơ cũ là không còn thích hợp, song thể thơ mới là gì? Ban tổ chức không thể xác định tiêu chí cho thể thơ mới nên đành viết chung chung, dung nạp tất cả các thể loại của văn học truyền thống trong khi khuyến khích cái mới: "Bộ cảm

Lịch sử văn học Việt Nam

nam bằng Quốc ngữ thì chú ý làm cho đủ các thứ thơ văn như là: thơ cổ, thơ luật, từ phú, ca dao”. Đây đều là các thể loại cũ của văn học viết trung đại và của thơ dân gian miền Bắc. Vậy phải dùng tiếng Việt, chữ Quốc ngữ để làm thứ thơ nào? Thật là một thách đố, một sự mời gọi các bộ óc sáng tạo. Điều 5 của thể lệ cuộc thi viết: “*Chú ý là đặt ra các thể mới để cho người ta làm khuôn phép*; mà không được sao lại những bài của các bậc tiền bối. Càng làm được nhiều lỗi càng hay⁽¹⁾”. Như thế có khác nào giao cho người đưa thư một bức thư mà không có địa chỉ nơi nhận. Có không ít sự kiện cho thấy sự dò dẫm, tìm kiếm, khao khát chờ đợi một phát kiến của ai đó về thơ kiểu mới là tình trạng chung, phổ biến ở đầu thế kỷ XX. Trên *Đông Dương tạp chí*, số 43, ngày 12-3-1914, ban biên tập cho hay nghe tin huyện Nê Nguyễn Thiện Kế sành thơ quốc âm nên đã đi mời ông đăng thơ trên báo này: “Bản quán mở ra mục thơ, thì lại cố đi cầu lấy người hay thơ. Thơ Nôm ta, nổi tiếng thời nay, có quan huyện Nê, bản quán đã phái người đi cầu xin lấy mười bài về đăng để các ngài xem. Quan huyện Nê ngài mới đọc cho nghe bài tựa, còn hẹn đến nay mai mới mở nút vò thơ”. Không biết có thời nào trong thơ Việt Nam, lại có cảnh nhà thơ trở thành một Gia Cát Lượng để cho ban biên tập làm Lưu Bị “tam cố thảo lư” như vậy? Mong chờ chùng như sốt ruột nên một tháng sau, có người đã làm thơ khích huyện Nê để ông này cho ra những vần thơ vẫn hứa hẹn:

*Đồn rằng quan huyện Nê hay Nôm;
Nào tựa nào thơ tiếng đã om.
Chén chả cá nay vừa nếm thích,
Mảnh da trâu cũ vẫn nghe tòm.
Kìa nhờ húng biện vang tai gọi,
Nọ vẽ tân văn chói mắt nom.
Đương buổi ganh đua tài Quốc ngữ,
Hay Nôm sao chẳng thấy bàn gom.*

1. Cuộc thi thơ của bản báo, *Nam Phong*, số 5-1918.

Có lẽ chính huyện Nê cũng bí lối thơ Nôm mới nên tắc tị luôn, sau đó vẫn không thấy đăng thơ trên *Đồng Dương tạp chí*.

Cũng với tâm trạng mong mỏi một nhà thơ có vóc dáng mới mẻ, năm 1918 Phạm Quỳnh viết về sự tiếp nhận Tản Đà khi nhà thơ này cho ra mắt tập *Khối tình con*: “Đương buổi quốc văn mới phôi thai này, trông thấy xuất hiện một người nào có biệt tài về nghề Nôm, quốc dân tất ai ai cũng vui lòng mà đón rước”. Nhưng Phạm Quỳnh lưu ý ngay rằng sự đón rước đây hàm nghĩa hy vọng, mong mỏi nhiều hơn là sự thỏa mãn, nói khác đi, kể cả Tản Đà thì dường như cũng chưa phải là người thỏa mãn đầy đủ được yêu cầu về cái mới của công chúng: “Nhưng phải hiểu rằng trong sự hoan nghênh ấy phần sự thực cũng có mà phần hy vọng cũng nhiều. Ông Nguyễn Khắc Hiếu từ khi xuất bản tập *Khối tình con*, được mấy bài thơ, văn, từ khúc, có giọng mới, có ý lạ, quốc dân nhiều người cổ vũ, cũng là để tưởng lệ mà mong cho cái văn nghiệp ông mỗi ngày tinh tiến mãi lên” (*Nam Phong*, số 13, tháng 7-1918). Sự lúng túng về lý luận của giới văn nghệ lúc ấy bộc lộ ngay trong việc họ viết sách bàn, dạy phép làm thơ. Giữa thời buổi đang cần có sự tìm tòi cái mới, giữa lúc một số trí thức mới đang tìm cách dịch thơ Pháp để giới thiệu cho đồng bào thì người ta lại ra sức dạy kỹ thuật làm thơ Đường luật. Tại mục bàn về thơ trong *Việt Hán văn khảo* (1918) của Phan Kế Bính, các phạm trù thơ vẫn là các phạm trù của thơ cũ (cú pháp, nhân tự, thực tự, hư tự, đối...). Bài thơ mẫu dựa vào đó để phân tích dạy phép làm thơ vẫn là thơ Đường luật, ví dụ ông dựa vào bài thơ *Mùa thu ngồi câu cá* của Nguyễn Khuyến. Phan Kế Bính là người có tư tưởng khai sáng khá đậm nét, ông là tác giả của *Việt Nam phong tục* phê phán những tệ lậu, những mặt trái, phản khoa học của một số phong tục dân tộc. Nhưng sự phân tích của ông khi đem lại cho người đọc những hiểu biết thú vị về thơ Đường luật lại đã vô tình thuyết phục người đọc làm thơ Đường luật vì thơ Đường luật như thế là tuyệt hảo: “Câu đầu tiên muốn nói sự câu cá, trước nói ngay cái ao mùa thu, tức là suy nguyên cái ý đầu bài. Câu thứ nhì nói đến thuyền câu, thế là vào bài. Câu tam tứ một vẽ tả cảnh câu cá, một vẽ tả cảnh mùa thu, đó là thích nghĩa đầu bài. Câu ngũ lục tả

Lịch sử văn học Việt Nam

cái cảnh trong khi ngồi câu trông thấy, tức là suy rộng cái ý của đầu bài. Câu kết nhân không câu được cá mà tả đến lòng tưởng tượng, thực như vẽ cảnh lúc ngồi câu”⁽¹⁾. Người có tư tưởng tìm tòi về thể thơ mới, thậm chí đã sáng tác bài thơ được nhiều người coi là mở màn cho thơ mới như Phan Khôi nhưng khi bàn về cách làm thơ lại vẫn vô tình cổ vũ cho thơ Đường luật. Trong *Nam âm thi thoại* (1918, sau đổi thành *Chương Dân thi thoại*), ông vẫn dùng các phạm trù của thơ cũ như tự pháp, cú pháp, chương pháp và thiên pháp..., mặc dù lần này có nói đến cách làm thơ Đường luật kiểu mới, nhưng mới cũ gì vẫn là thơ Đường luật. Ông dẫn một bài thơ Đường luật *Đùa một cô đào* (tác giả?):

*Tri kỷ đâu ta? ở cạnh mình,
Tỉ tê bên gối lúc tàn canh.
Nói mớ gì tớ ba câu chuyện?
Buộc chặt chi nhau một mối tình?
Nhọ lắm ! Đừng khoe đây má phấn,
Bạc mà! Chớ trách bọn râu xanh.
Thôi thôi các chị đừng thương tớ,
Tớ có gì đâu, khổ một manh.*

Vẫn bằng cách phê bình, giảng giải thơ cũ, ông viết: “Mở ra hỏi: Tri kỷ đâu ta? Rồi đáp ngay rằng chẳng đâu xa hết mà ở bên cạnh mình, đương tỉ tê với mình đây. Tuy hạ chữ “tri kỷ”, song tri kỷ một cách dễ dàng như vậy thì đã có ý rẻ rúng lắm rồi. Cho nên tiếp luôn mà hỏi gay rằng mớ gì trốn làm chi? Buộc chặt mối tình làm chi? Hết hỏi gay lại mắng mắng: mình là nhọ mà chớ có khoe; mình là bạc mà chớ có trách. Đã nhọ đã bạc thì cái tình tri kỷ lúc này cũng chẳng qua vì tiền mà thôi, cho nên câu kết nói toang ra rằng: Đừng thương làm chi, tôi không có tiền! Chương pháp như vậy là được lắm, có thứ tự mà ý không đứt”⁽²⁾. Thơ viết bằng những kỹ thuật câu kỳ ấy được ca ngợi (một cách hữu ý

1. Xem Nguyễn Ngọc Thiện (chủ biên), *Tuyển tập phê bình nghiên cứu văn học Việt Nam*.

2. Xem Nguyễn Ngọc Thiện, sdd.

hay vô tình cũng thế) cho thấy áp lực của thơ Đường luật truyền thống là quá lớn đối với đời sống thơ thời kỳ đầu thế kỷ XX. Mãi đến Bùi Kỷ trong *Quốc văn cụ thể* (1932) vẫn thấy lối dạy làm thơ, đọc thơ cổ với hàng loạt phạm trù của thơ cổ. Đó là lúc mà những bài thơ mới sắp sửa ào ạt xuất hiện. Quả là việc chuẩn bị cho một nền thơ mới thực ra đã trải qua nhiều khó khăn, trăn trở như thế nào. Phải chăng những cuốn sách dạy làm thơ như thế đã tăng thêm nỗi lưu luyến với thơ luật? Trên *Đông Dương tạp chí*, nhất là trên *Nam Phong* trước sau có hàng ngàn bài thơ Đường luật Quốc ngữ để đến nỗi năm 1939 khi nhìn lại công của Tân Đà, nhà thơ trẻ Xuân Diệu đồng thời đã lên án sự sáo rỗng của thơ Đường luật. Song ta cũng phải hiểu Xuân Diệu phát biểu trong không khí thắng thế của thơ mới. Còn tạm thời, Lê Dư trên *Nam Phong*, số 190, tháng 11-1933 đã phản đối lối thơ mà Hồ Thích (nhà lý luận của phong trào Tân thi ở Trung Quốc) đề xướng thơ không vận không luật, giản dị ai cũng làm được (ý nói Hồ Thích đề xuất quan điểm *tác thi như tác văn* - làm thơ như viết văn), mà cho là thơ phải có vận luật, có mỹ thuật. Tân Đà là nhà thơ có nhiều cố gắng cách tân, tìm tòi để xây dựng nền Thơ mới. Có lúc ông kêu gọi “phá cách, bỏ vận luật” và ông cũng đã tìm ra lắm lối cách tân thơ cũ, tìm cái mới nhưng cái nhìn của ông về thơ Đường luật không thể hiện lập trường thật rõ, dường như vận luật chỉ gò bó những kẻ bất tài, còn người có tài thực sự thì nó không thể cản trở. Trong truyện *Thê non nước*, qua miệng người khách chơi nói với cô đào Vân Anh, Tân Đà vẫn nghĩ rằng làm thơ vịnh về bức tranh vẽ cảnh núi sông có thể dùng được cả thơ lục bát lẫn thơ luật. Trên bình diện vô thức nghệ thuật, các nhà thơ giai đoạn này vẫn lưu luyến với thơ luật.

Một phác họa như trên, dù chưa đầy đủ song cũng cho ta một ý niệm về mối tương quan giữa tư tưởng văn học và thực tế văn học. Tư tưởng văn học phản ánh nhu cầu đổi mới bức thiết của đời sống văn học, đồng thời lại cho thấy sự quanh co, dích dắc của bước đường đổi mới, những níu kéo của quá khứ. Đổi mới trên cấp độ ý thức và bảo thủ trên cấp độ vô thức. Giao thời đúng là một thời đoạn đặc biệt của lịch sử, khi mà mới cũ giao thoa, tạo ra những sản phẩm độc đáo, thú vị. Qua tư

Lịch sử văn học Việt Nam

tưởng văn học ta hiểu thêm những vấn đề khá phức tạp của văn học giao thời. Và cũng cần nói thêm là những suy nghĩ có tính chất lý thuyết như thế hầu hết chỉ được phát biểu bởi các trí thức miền Bắc và các trí thức Thuận Quảng (như Phan Khôi). Văn chương khoa cử đã thấm sâu vào nếp tư duy của những người sống trong không gian của khoa cử Hán học miền Bắc vốn đã định hình từ nhiều thế kỷ.

Nhiều người đã nói đến giao thời như là thời kỳ cùng tồn tại của tân học và cựu học, văn mới và văn cũ, thầy giáo và thầy đồ, bút sắt và bút lông... Nếu nhìn vào sơ đồ đối lập mới cũ đó, có vẻ như bức tranh thơ đầu thế kỷ đơn giản. Song trên thực tế, việc sáng tác, đọc thơ, xuất bản, phát hành thơ ở ba chục năm đầu thế kỷ lại đặt ra cho nhà nghiên cứu hiện nay nhiều vấn đề phải xem xét.

Một định nghĩa về thơ là điều cần thiết cho mọi công trình nghiên cứu thơ. Nhưng ta biết có nhiều cách hiểu về thơ khác nhau, tùy theo chỗ đứng và thời đại của người bàn về thơ đến nỗi không có một quan niệm nào có giá trị phổ biến. Thực tế xuất bản và phát hành thơ ở đầu thế kỷ XX, đặc biệt ở Sài Gòn buộc chúng ta phải tính đến sự không hoàn toàn thống nhất giữa quan niệm hiện đại và quan niệm của thời đó về cái gọi là thơ. Một quan niệm hiện đại mà Phan Khôi đã trình bày năm 1939 có thể sẽ phải điều chỉnh khi ứng dụng vào đời sống thi ca hai chục năm đầu thế kỷ. Phan Khôi đã phê phán tập thơ *Nhàn ngâm* của Tùng Thành Nguyễn Nhún. Theo ông cả tập thơ này đều không phải là thơ mà chỉ là những câu văn được ghép lại với nhau cho có vần điệu, trong khi cái làm nên thơ là *ý cảnh*. Ông viết: “Thơ với vận ngữ khác nhau: Thơ phải có ý cảnh, phải đẹp, phải cảm người. Còn vận ngữ không cần có cái ấy, nó chỉ để cho người hiểu, để cho tiện lắp đi lắp lại và để nhớ, vì nó có vần. Trong sách thuốc, những phương thang có nhiều vị khó nhớ thì người ta thường ra câu ca để đọc cho nhớ. Những ngôi sao trong sách số tử vi cũng vậy. Các công dụng của vận ngữ chỉ có vậy thôi”⁽¹⁾. Để làm rõ

1. Phan Khôi, *Vận ngữ với thơ*, *Tao Đàn*, số 13, ngày 16-10-1939. Dẫn theo Nguyễn Ngọc Thiện, sdd, tr.193.

ý của mình, ông phân tích qua ví dụ cụ thể. Cũng được viết bằng thể lục bát, câu đồng dao “Con mèo con chó có lông, Cây tre có mắt nổi đồng có quai” không phải là thơ, trong khi đó câu “Gió đưa cây cải về trời, Rau răm ở lại chịu lời đắng cay” lại là thơ “vì thi nhân lấy ý mình tạo ra một cảnh biệt ly bông lông mà ảo não”. Cái mà Phan Khôi muốn diễn đạt qua khái niệm ý *cảnh* tương đương khái niệm “trữ tình” của ta ngày nay. Thơ phải có chất trữ tình. Quan niệm này rất đúng với thơ lãng mạn từ những năm 30 của thế kỷ XX, thơ diễn tả tâm trạng của con người cá nhân. Nhưng nhiều cuốn sách được gọi là thơ ở đầu thế kỷ XX vì tất đều có chất trữ tình theo tiêu chuẩn này, song vẫn được thời đó xem là thơ, thậm chí vẫn được tái bản, có cuốn in tới ba, bốn lần. Ở đây chúng tôi muốn nói đến thơ xuất bản tại miền Nam mà chủ yếu là tại Sài Gòn khi ấy.

Có sự khác nhau khá rõ giữa Nam và Bắc trong việc xuất bản thơ hồi đầu thế kỷ. Tại miền Bắc, lớp nhà nho cựu học còn khá đông đảo, còn nặng tình với thơ cũ. Các nhà tàng thư Quán Văn Đường, Phúc Văn Đường, Thịnh Mỹ Đường, Liễu Văn Đường... tại Hà Nội vẫn tiếp tục cho khắc in nhiều thơ và truyện thơ cũ bằng chữ Nôm bày bán tại các hiệu sách phố Hàng Gai để thỏa mãn nhu cầu đọc của lớp người cựu học này. *Tỳ bà quốc âm tân truyện* được Kiều Oánh Mậu diễn Nôm năm 1891, dựa theo *Tỳ bà ký* của Cao Minh đời Nguyên, không rõ có phải là được tái bản nhiều lần hay không, nhưng có lời tựa của Kiều Oánh Mậu, của Bùi Khánh Diễn năm 1900, của Khiếu Năng Tĩnh năm 1901, trong bản in năm 1912. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du cũng được Kiều Oánh Mậu chú giải, cho in năm 1902 (bằng chữ Nôm). Mãi đến năm 1932, nhà sách Phúc Văn Đường vẫn cho khắc in *Kim Vân Kiều tân truyện*. Thơ Nôm gọi là của Hồ Xuân Hương cũng được in song song bằng cả chữ Nôm và chữ Quốc ngữ trong hai thập kỷ đầu thế kỷ XX. Thậm chí, cho đến tận năm 1914, 1921, 1922 vẫn thấy *Xuân Hương thi tập* bằng Nôm được in mặc dù Xuân Lan đã cho in thơ Xuân Hương bằng Quốc ngữ từ năm 1913-1914. Hiện tượng in, kinh doanh này hẳn phải gặp gỡ nhu cầu đọc Nôm của một bộ phận vẫn thiết tha với thi ca cũ. Tầng lớp này có thể vì

Lịch sử văn học Việt Nam

quan niệm trân trọng giá trị cũ, vì không biết chữ Quốc ngữ, vì dị ứng với văn hóa mới chịu ảnh hưởng của kẻ xâm lược... mà vẫn đọc chữ Hán, chữ Nôm. Nhưng dẫu sao phải thừa nhận rằng bộ phận công chúng ấy không thể phát triển mà càng ngày càng thu hẹp, tiêu điều như hình ảnh ông đồ trong thơ Vũ Đình Liên. Độc giả của thơ cũ không tăng thêm mà chỉ mòn mỏi đi cùng thời gian. Những cuốn sách chữ Nôm ấy chỉ làm chứng cho một thời cái học cũ thấm sâu vào trí não người Việt Nam trên đất Bắc đến độ chỉ có thời gian mới gột rửa được. Nền văn học hiện đại bằng chữ Quốc ngữ, nhất là ở phía Nam đang đi những bước hăm hở, mạnh mẽ, tự tin.

Tất nhiên, cùng với công cuộc khai thác thuộc địa của thực dân Pháp, nhiều đô thị kiểu mới mọc lên và phát triển mau chóng. Tầng lớp thị dân đông đảo hình thành. Chữ Quốc ngữ dễ học, dễ đọc trở thành lợi khí cần bản để họ tiếp xúc với thông tin và tri thức. Kỹ thuật in ấn hiện đại, các nhà in thành lập tại Sài Gòn, Hà Nội đã đưa các tác phẩm thơ văn chữ Quốc ngữ đến với lớp độc giả mới này. Đó là chưa kể mạng lưới đường giao thông mới (đường sắt, đường bộ) nối liền các vùng miền, phá vỡ tính chất khép kín cục bộ để hình thành một thị trường dân tộc, chưa kể hệ thống báo chí thông tin góp phần cập nhật nhanh chóng các sáng tác mới... Tất cả đã thúc đẩy một không khí sinh hoạt văn học, thi ca sôi động chưa từng có trong lịch sử dân tộc.

Mối quan hệ qua lại giữa công chúng văn học và tác giả văn học chưa bao giờ mật thiết như thời kỳ này. Chữ Quốc ngữ nhờ có báo chí và nhà xuất bản đã giúp tác giả và công chúng xích lại gần nhau. Trong hai thập kỷ đầu tiên, không kể lớp công chúng trí thức cũ đọc thơ chữ Hán, lớp công chúng đọc thơ Quốc ngữ về cơ bản là lớp công chúng bình dân, những thị dân, tiếp theo là lớp trí thức Tây học trẻ tuổi đang ngày càng đông đảo. Nhà thơ kiểu cũ, những người học Hán văn sau đó có học Quốc ngữ, học mới ở thời kỳ này vẫn sáng tác và thậm chí trong một thời điểm nào đó có vai trò quan trọng đối với đời sống thi ca. Tùng Vân Nguyễn Đôn Phục bàn đến vai trò của các loại hình tác giả khác nhau, sự đan xen tác giả cũ mới: “Nay hỏi rằng cái gánh vác quốc văn hiện nay,

nhờ về ai đội ai mang, mà kỳ vọng cho tấn tới phát đạt? Chắc ai nấy cũng trả lời rằng nhờ về hai phái trong quốc dân, một là phái các ông nhà nho, hai là phái các ông tân học. Vì quốc văn mới thoát thai chữ Nho ra chữ Quốc ngữ, còn đương lấy bầy bằng khuâng; lại vì quốc văn còn phải thái những điều sờ trường của văn minh Tây phương, còn đương mơ màng bờ ngõ... Ôi! Nhà nho sẵn nghề văn, cũng như cô đào sẵn nghề hát, ông sư sẵn nghề gõ mõ đọc kinh; cô đào không hát nữa, là sự nguy hiểm cho nhà hát, ông sư không đọc kinh nữa, là sự nguy hiểm cho nhà chùa, nhà nho không làm văn nữa là sự nguy hiểm cho quốc văn". Mặt khác ông nhấn mạnh vai trò của "hạng tân học cũ", cụ thể là các nhà nho lúc này đang độ tuổi bốn, năm mươi trước học chữ Nho sau quay sang nghiên cứu chữ Tây hoặc học chữ Tây rồi chuyển sang học chữ Nho. Theo ông đây là *nhân vật chính* của thời quá độ: "Vì nay là buổi giao thời, hai cái văn minh Âu, Á đương tiếp xúc nhau, quốc dân đương về thời kỳ quá độ... Nhân vật ấy sẽ là nhân vật trung hòa thiết yếu ở nước ta ngày nay". Nếu nhận định của ông là đúng thì lớp tác giả sáng tác thơ về cơ bản vẫn là các nhà nho duy tân, tư sản hóa, song chúng tôi cho rằng nhân vật ấy chỉ đóng vai chính trong một hai thập kỷ đầu tiên. Ngoài một số rất ít những thanh niên xuất thân trong các gia đình có điều kiện du học bên Pháp, một tầng lớp đông đảo trí thức Tây học trong nước đang hình thành. Trường Đại học Đông Dương do thực dân Pháp mở ra năm 1906 nhằm cạnh tranh với Đông Kinh nghĩa thực nhưng đã bị đóng cửa năm 1908 cho mãi đến tháng 4 năm 1917 mới được Albert Sarraut cho mở trở lại. Tầng lớp trí thức được đào tạo từ trường đại học kiểu mới như thế sẽ vừa là tác giả vừa là độc giả của một kiểu văn học thực sự mới từ những năm hai mươi của thế kỷ XX. Điều này đã được *Đông Dương tạp chí* tiên đoán từ lâu. T.N.T trên *Đông Dương tạp chí* số 9, 10 (tháng 7 năm 1913) nhận định: "Các nho gia nước Nam, tuy phần nhiều cũng đã chịu rằng từ nay học phải lấy quốc văn làm gốc, nhưng mà coi ý thì nhiều người chịu bề ngoài, vì cái lý nhỡn tiền nó bắt phải chịu, mà trong vẫn còn tiếc cái cao thú ngâm nga, ví phải bỏ đi thì thật đau lòng xót ruột... Thành ra thực vụ quốc văn, dăng vào phe Quốc ngữ, chỉ có bọn Tây học". Giai

Lịch sử văn học Việt Nam

đoạn văn học giao thời cần được nhìn từ góc độ loại hình học tác giả, từ góc độ của sự thay đổi nhanh chóng theo thời gian của loại hình tác giả.

Hiển nhiên nói đến đô thị hóa và vai trò của công chúng thị dân, nói đến các dấu hiệu quan trọng của văn học hiện đại như tính chất giải trí là một trong những chức năng của thơ đầu thế kỷ, việc nhà văn sống bằng nghề văn chương thì tất phải nói đến Sài Gòn trước hết, Sài Gòn như là một đô thị kiểu mới điển hình nhất lúc đó của cả nước. Chuyện đem văn chương bán phố phường của Tản Đà - nhà thơ đất Bắc - bắt đầu muộn hơn ở Sài Gòn cả chục năm (ông tuyên bố “Còn trời còn nước còn trăng gió, Còn có thơ ca bán phố phường” năm 1916 trong bài thơ *Để khối tình con thú nhất*). Trong khi đó, tại Sài Gòn các sáng tác thơ đầu thế kỷ, đặc biệt là từ 1915 trở về trước, cho những bằng chứng phong phú, đa dạng về việc “bán thơ” giai đoạn giao thời. Trong cuốn *Văn học Quốc ngữ ở Nam Kỳ 1865-1930*, Bằng Giang nhắc nhở các nhà nghiên cứu đừng bỏ quên trường hợp Đặng Lễ Nghi với năm mươi đầu sách. Còn Trường Sơn Ung Ngọc Ky và Bùi Đức Tịnh viết: “Có một số tác giả hoàn toàn vắng mặt trong các bộ văn học sử Việt Nam. Chẳng hạn như Đặng Lễ Nghi với 50 đầu sách từ đầu thế kỷ XX. Chắc chắn không phải 50 đầu sách đều là 50 viên ngọc, nhưng tưởng cũng cần sàng lọc, đánh giá để rõ phần đóng góp của ông là ở chỗ nào và đến mức nào”⁽¹⁾. Trên thực tế quả là Đặng Lễ Nghi đã biên soạn nhiều tập sách mà ngày nay xét về thể loại, ta rất khó gọi là sách gì: tập thơ, truyện thơ hay về, diễn ca. Có bản hình như ông phiên âm từ một bản Nôm nào đó, có bản ông soạn lại, có bản ông sáng tác. Nhưng Đặng Lễ Nghi không phải là trường hợp duy nhất. Đây là tình hình chung của hàng trăm đầu sách có dáng dấp thơ của hai thập kỷ đầu thế kỷ XX, được xuất bản ở Sài Gòn. Rất nhiều cuốn có phụ đề “bổn cũ sửa lại” chứng tỏ có vai trò gia công sáng tác của người biên soạn. Các tập truyện thơ này thường là các tích truyện phổ biến được sửa lại cho gọn và kể lại cho phù hợp với thị hiếu của khán giả

1. Bằng Giang, *Văn học Quốc ngữ ở Nam Kỳ 1865-1930*, tái bản, NXB Trẻ, TP. Hồ Chí Minh, 1998, tr.6, 7.

hiện đại. Chúng tôi dùng chữ khán giả mà không dùng chữ độc giả vì hầu như tất cả các truyện thơ này đều viết để diễn xướng: diễn tuồng, hát, ngâm. Ví như cuốn *Đinh Lưu Tú* do P. H. S. soạn xuất bản năm 1903 tại Sài Gòn là dành cho tuồng. Những sách thơ như thế rất nhiều và ngờ rằng việc lưu trữ của thư viện không đầy đủ nên chúng tôi không đưa ra con số thống kê cuối cùng. Có thể kể, ví dụ *Thơ Mỵ Đới* (Phụng Hoàng Sang soạn, Sài Gòn, 1904), *Trương Ngáo* (P.H.S. soạn, Sài Gòn, 1904), *Đố bác tân biên* (Trịnh Khánh Minh soạn, Sài Gòn, 1904), *Chàng nhái kiến tiên thơ* (Đặng Lễ Nghi, Sài Gòn, 1910), *Lâm Sanh Xuân Nương truyện* (Trần Công Đồng, Sài Gòn, 1910), *Bài ca Lục Vân Tiên mới đặt* (Đặng Thanh Kim, Sài Gòn, 1913), *Lục Vân Tiên phú* (Võ Kim Thán, Sài Gòn, 1910), *Thoại Khanh - Châu Tuấn* (Nguyễn Văn Tài, in lần thứ ba, Sài Gòn, 1921), *Thơ Trần Minh khổ chuỗi* (P. Phước, Sài Gòn, 1917)... Trong số này, nhiều tích truyện mãi đến gần đây vẫn được khai thác cho kịch bản cải lương. Tại Bắc Kỳ, nhà in của Nguyễn Ngọc Xuân lấy tên xuất bản Xuân Lan (Hoàng Xuân Hân cho là có nhà xuất bản Xuân Lan) lại khai thác những tích truyện quen thuộc hơn đối với người miền Bắc song không thấy ghi “bản cũ soạn lại”, và cũng không thấy nhằm mục đích diễn xướng, như *Bạch Viên Tôn Các thơ* (Xuân Lan, Hải Phòng - Hà Nội, 1912), *Phương Hoa tân truyện* (Xuân Lan, Hà Nội - Hải Phòng, 1914), *Ngọc Hoa tân truyện* (Xuân Lan, Hà Nội - Hải Phòng, 1917), *Liệt nữ Mỵ Châu tân truyện* (Xuân Lan, Hà Nội - Hải Phòng, 1914), *Chàng Chuối truyện* (Xuân Lan, Hà Nội - Hải Phòng, in lần 3, 1916)... Điểm gặp gỡ của việc in thơ trong giai đoạn này ở cả Sài Gòn và Hà Nội là nhằm đáp ứng nhu cầu đọc của công chúng bình dân (nhân đây phải nói rằng sẽ không khách quan khi khái quát là thơ miền Bắc chỉ phục vụ tầng lớp trí thức mà bỏ rơi người bình dân). Tuy vậy, lại cũng phải nhấn mạnh đặc điểm riêng của đời sống thơ tại Nam Bộ. Ngoài những tích truyện đã xa cũ và phổ biến, những câu chuyện có tính thời sự, li kì xảy ra trong cuộc sống mà nhiều người muốn biết đã được giới biên soạn, sáng tác khai thác nhiều ở Nam Bộ. Chúng ta có thể đọc được nhiều tác phẩm thơ nghiêng hẳn về phía thơ tự sự kể chuyện có đáng đáp

Lịch sử văn học Việt Nam

như kể về dân gian. Từ đầu thế kỷ XX, tác giả Thiên Đào (?) đã viết một tập ký sự bằng thơ lục bát kể chuyện cơn bão năm Giáp Thìn (1904) và nạn châu chấu cũng năm đó xảy ra tại Nam Bộ. Những sự kiện mới lạ, có tính thời sự của đời sống là đề tài của mảng thơ về đậm chất dân gian này. Chẳng hạn, chuyện hai đứa trẻ sinh đôi liền bụng, chung một lỗ tiểu, chung một hậu môn (*Hai đứa sanh đôi*, Nguyễn Văn Tài soạn, Sài Gòn, 1917), nhất là sự xuất hiện của máy bay trên vùng trời Nam Bộ (Mỹ Tho) đã gợi hứng cho nhiều bài về: *Về máy bay, tàu bay* của Đặng Lễ Nghi (Sài Gòn, 1911), *Phi công phú* của Lê Hoàng Mưu và Hồ Văn Lang (Sài Gòn, 1913), *Về máy bay tại Mỹ Tho* (tác giả?, Sài Gòn, 1913). Những sự kiện mà báo chí có thể khai thác được như một vụ án hình sự giết người mà tội phạm bị xử tử (*Về xử tử*, Đặng Lễ Nghi, Sài Gòn, không ghi năm; *Về chết chém*, Lê Hườn và Nhị Long soạn, Sài Gòn, 1912...) hay những nhân vật anh chị có thật như Năm Ty, Sáu Nhỏ (*Năm Ty thơ*, VPM, Sài Gòn, 1913), *Thơ ông Thủ Huống* (Sài Gòn, 1915). Nhiều cuốn đã được tái bản nhiều lần (tiếc là chúng ta chưa nắm được số lượng xuất bản của mỗi lần in), nhưng các dòng chữ về bản quyền tác giả, chống in lậu, làm giả trên các sách thơ cho phép ta nghĩ đến thị trường thơ, và ở Nam Bộ lúc ấy rất lớn (ví dụ ở bìa 1 *Thơ Sáu Nhỏ* của Lê Minh Điều in năm 1913 tại Sài Gòn có dòng phụ chú: “Cuốn nào không có ký tên chủ nonh là đồ không thiệt” và dòng chữ Pháp “Tous droits réservés” - soạn giả giữ bản quyền). Nếu biện pháp để phòng chống in lậu đó là do sách thơ (truyện thơ) bán chạy thì hẳn các nhà thơ ngày nay phải ghen tị với thơ đầu thế kỷ XX dẫu cho ngày nay với nhiều người đó chưa hẳn là thơ thực sự. Thơ hồi đầu thế kỷ ở Nam Bộ đã đảm nhiệm nhiều chức năng như là ca dao, hò vè trong văn học dân gian, vừa thông tin, vừa giáo dục, vừa giúp người nghe nhận thức, chia sẻ cảm xúc trước sự mới mẻ, phong phú, phức tạp của cuộc sống tự nhiên, xã hội trong thời buổi đất nước đang thay đổi mạnh mẽ. Đó là một thứ thơ có tính nguyên hợp độc đáo. Nguyễn Văn Xuân đã nhận xét tinh tế về tình hình này: “Theo tiếng miền trong này thì truyện hay thơ đều chỉ chung các loại lấy căn bản yêu vận, cụ thể là thơ lục bát để trình bày. Nhiều trường hợp người ta cũng

có thể dùng các lối nói hay vài hình thức hát bội. Thơ là một danh từ đòi khi lẫn lộn giữa truyện và vè... Sở dĩ có sự lẫn lộn là vì cả ba cùng để đọc lên cho người khác nghe mà nhiều khi vì trong đó có đối thoại mà người ta lầm lẫn là có hành động, có tình tiết nên gọi lầm là truyện, hoặc vì nghe nhiều đoạn chỉ toàn lời dạy dỗ, đạo lý nên lại lầm là thơ⁽¹⁾. Do có tính nguyên hợp như thế nên theo ông không thể lầm lẫn thơ Đường luật với thơ ở Nam Bộ đầu thế kỷ: “Thơ dành cho những bài không có mục đích nào khác là truyền lại những kinh nghiệm, những lời khuyên răn, dạy bảo, mô tả những tâm trạng (đừng lầm danh từ này với thơ như thơ Đường)⁽²⁾. Thật vậy, *Về giết vợ rửa hờn* (Sài Gòn, 1917) kể về chuyện cô vợ lăng loàn, đi thóa bị người chồng chặt đầu như là bài học cho những “yêu phụ” khác. *Bá hoa bá quả*⁽³⁾ (Trăm thứ hoa, trăm thứ quả) là một cuốn bách khoa toàn thư thú vị, hấp dẫn về các loài cây cỏ, bông trái của đồng đất Nam Bộ, một thứ học mà chơi, chơi mà học bằng thơ cho cả người lớn và trẻ em và cho đến nay, ở miền Nam vẫn còn lối thi hiểu biết và tài ứng khẩu giống như *Bá hoa bá quả* (“Vô sự thông thả, Nói việc trái hoa, Thế gian hằng hà, Mấy ai biết rõ... Dùng cúng trời Phật, Có hoa bốn mùa, Bông cúng miếu chùa, Mồng gà ngũ sắc, Tốt danh tốt mặt, Nguyệt quới bông xinh, Tây phan lộ trình, Bông trái phật thủ, Không biết thức ngủ, Bông cây mù u, Trái cúng trung thu, Vốn là bông bưởi, Không thềm ở dưới, Nó là bông trang”...). Nhìn chung, có thể nghĩ rằng thứ thơ thời sự đáp ứng nhu cầu về thông tin khi báo chí tuy đã có nhưng chưa thể đáp ứng đầy đủ. Đây là một trong các lý do khiến thơ - truyện kể tự sự được công chúng hưởng ứng mạnh như vậy. Từ năm 1907, tại Sài Gòn đã xuất bản *Nhân trung tạp vịnh* của Thiên Đào viết bằng thơ lục bát kể nhiều hiện tượng thiên tai gây tổn thất lớn cho người dân Nam Bộ (như trận bão và nạn châu chấu năm 1904). *Về máy bay tại Mỹ Tho* (bản in lần thứ 3 năm 1913) kể chuyện viên phi công người Anh là Verminck

1. Nguyễn Văn Xuân, sdd, tr.555, 556.

2. Nguyễn Văn Xuân, sdd, tr.556.

3. Đặng Tam Bá, Đinh Thái Sơn biên soạn, in tại Sài Gòn.

biểu diễn nhào lộn máy bay tại Mỹ Tho rồi chết trong tai nạn máy bay, lời lẽ rất giản dị mà vẫn được tái bản: “Hai mươi năm trước, Ngoại quốc Ấng lê, Nam Việt ra nghề, Ba lòng trái khối, Tài tình rất giỏi, Bay liệng trên mây, Bờ số chẳng may, Tòm bẻ nát óc...”. Mở đầu câu chuyện kể về hai đứa trẻ sinh đôi kỳ dị, tác giả có ý thức giới thiệu tính chất thông tấn báo chí của loại sách thơ khi viết: “Sanh đôi dính một tiểu nhi, Cũng là dị lệ phải ghi nhật trình” (nhật trình tức là báo). Chuyện thiên tai đáng sợ, chuyện máy bay xuất hiện trên bầu trời nước Việt Nam nông nghiệp lạc hậu quả là sự kiện mà chỉ cần đưa tin dưới dạng báo chí cũng đã thu hút sự quan tâm, có thể gây xúc cảm mạnh. Ngày nay khi các phương tiện thông tin đại chúng đảm đương được việc đưa tin đó, khi mà người dân có nhiều hình thức sinh hoạt giải trí khác nhau thì sự tồn tại của thơ kể về như đầu thế kỷ tự nó chấm dứt hoặc thu hẹp phạm vi. Nghĩa là khi những điều kiện khách quan để tồn tại thứ thơ nguyên hợp không còn nữa, lúc đó, thơ sẽ rút về địa hạt trữ tình vốn có của nó.

Theo chúng tôi, còn một yếu tố nữa góp phần giải thích sự phát triển của đời sống thơ hồi này. Khi gọi mảng sách trên đây là thơ, chúng ta cần có một sự giới thuyết chặt chẽ. Thực ra, rất nhiều cuốn chỉ là thứ văn vần, có vần điệu, có tiết tấu cốt cho dễ nhớ (phần lớn là thơ lục bát, rồi ít thơ song thất lục bát, thơ 7 chữ, thơ 4 chữ, 5 chữ, hát nói, ca trù, từ khúc...). Tác giả viết với dụng ý rõ rệt là hoặc dùng để diễn tuồng, hoặc để kể có kèm theo điệu bộ, hoặc để ngâm. Trong lời *Tiểu tựa* viết cho cuốn *Hoa nguyệt triều hí* (Sài Gòn, 1910) có những điệu như thơ trường thiên, ca trù, thơ thất ngôn, từ điệu, tác giả Nguyễn Hữu Sanh viết: “Trước sau in ra một bốn, các bài nầy là của mấy tay văn chương mới làm ra; lời ăn nói khoan hòa, sắp đặt đầu đấy có phép tắc; giọng ca ngâm có trầm, phù, bình, trắc; tiếng nhẹ nhàng và lời tao nhã đủ điều”. Đó là thứ thơ diễn xướng của nghệ thuật truyền thống. Tập thơ này có nhiều điệu ngâm khác nhau: ca trù, lục bát, thủ vĩ ngâm, Đường luật liên hoàn, từ điệu. Tác giả luôn luôn lưu ý cho người xem thơ hát ngâm đúng điệu. Bài số 40 nhan đề *Nam ký thơ* viết bằng thể lục bát, tác giả chú thích: “Dụng lục bát điệu, ngâm như ngâm *Kiểu*”. Trong bối cảnh giao

Văn học Việt Nam (1900-1930)

thời, khi văn xuôi còn chập chững, chưa thỏa mãn nhu cầu về văn học tự sự, kể chuyện đời của đại chúng thì hình thức bốn cữ sửa lại, bốn cữ soạn lại và lối thơ ngâm ngợi, hát, kể về là một hình thức trung gian quá độ. Chúng đáp ứng nhu cầu nhìn thế giới, nhìn cuộc sống, con người qua vần điệu của người Việt, nhất là người Việt ở Nam Bộ vốn xa lạ với văn chương bác học, vốn rất quen thuộc với các hình thức diễn xướng dân gian. Điều cơ bản là chúng được viết không phải để đọc như thơ hiện đại mà để hát, để ngâm ngợi theo các điệu nhạc nhất định. Và nhạc điệu có được khi ngâm nga các bài thơ sẽ bù đắp cảm xúc trữ tình, cảm xúc thẩm mỹ cho lời thơ. Đây là lời thơ soạn để hát trong tập *Bản đàn tranh và bài ca* (in lần thứ 3, Sài Gòn, 1907) với một đoạn tiêu biểu khai thác tích *Truyện Kiều*:

(Á Dương) Liêu Dương xa cách dặm ngàn,
Từ khi đá biết tuổi vàng -
Đôi lứa mình kể từ hiệp tan.
Năm canh sầu xoắn xang.
Sao vắng thơ lay -
Non nước xa dặm ngàn,
Vì tại đâu trái oan gia ghi mấy đoạn
Đau lòng này
Biết ai người nhả sang.

Việc viết thơ cho các loại hình diễn xướng của Nam Bộ dường như đã thôi thúc các tác giả miền Bắc học tập. Nếu ở Nam Bộ các điệu hát mang màu sắc của những bài hát được gọi là ca tài tử thì ở Bắc, ngoài việc viết các điệu hát như ở Nam, lối hát xẩm lại được nhiều người viết mà đáng kể có hát xẩm của Á Nam Trần Tuấn Khải hay của Tản Đà. Đây có lẽ cũng là tác động trở lại của văn hóa thơ của các lưu dân Nam tiến (bên cạnh tuồng) đối với vùng đất tổ tiên của họ. Nhưng chính là từ các thể thơ mang chức năng trình diễn, dùng để ngâm hát này, kể cả từ khúc (hay từ điệu), hát nói... sẽ nảy sinh một thể thơ mới thích hợp với việc diễn tả một tâm tư tình cảm mới mà thơ Đường luật không có lợi thế. Vấn đề này chúng ta sẽ trở lại trong phần phân tích các thể thơ.

Lịch sử văn học Việt Nam

Như đã nói, tuy hết sức lưu tâm đến tình trạng nguyên hợp của thơ miền Nam đầu thế kỷ, ta lại phải thấy rằng chính là trong giai đoạn giao thời này, trong thơ miền Nam cũng đã diễn ra quá trình bác học hóa, chuyên biệt hóa. Và đây là căn cứ để ta nói rằng sự khác biệt trong thơ đầu thế kỷ giữa Nam - Bắc chỉ là tạm thời, sứ mệnh lịch sử của thơ nguyên hợp trong thơ miền Nam sẽ chấm dứt khi ở đây một thế hệ các nhà thơ trẻ Tây học sáng tác thơ xuất hiện và ngày càng đông đảo. Chúng tôi muốn đặc biệt lưu ý trước hết đến một sự kiện hiển nhiên là trong những năm 20, tại miền Nam đã xuất hiện nhiều nhà thơ (như Trúc Hà, Nguyễn Ngọc Ẩn, Đông Hồ) tham gia vào công việc dịch thuật thơ Pháp, tham gia vào đời sống văn học toàn quốc như viết cho các tờ báo phát hành trên miền Bắc. Đồng thời, đã có hiện tượng nhiều nhà thơ, nhà văn từ Hà Nội được giới kinh doanh báo chí mời vào viết cho các tờ báo tại Sài Gòn như Tân Đà, Ngô Tất Tố... Có thể nói cho đến quãng từ 1925 trở đi, sự phát triển của thơ ca ở hai miền bắt đầu diễn ra theo những nhịp điệu chung, theo hướng nhất thể hóa.

Những đổi mới theo hướng bác học hóa thơ miền Nam biểu lộ qua sáng tác của Nguyễn Ngọc Ẩn, Đông Hồ, Trúc Hà. Nguyễn Ngọc Ẩn (chưa rõ tiểu sử) đã có thơ in ở Sài Gòn từ khá sớm. Sở dĩ chúng tôi gọi sáng tác của ông là thơ vì ông đã có ý thức miêu tả thiên nhiên và cảm xúc của bản thân, có ý thức thoát ly các khuôn sáo của thơ cũ. Không phải ngẫu nhiên mà ông có phụ đề tiếng Pháp cho tác phẩm *Thủy thiên tình cảnh vịnh ngâm*: “*L'Eau et le Ciel, paysages et sentiments*”, *poème en Quốc ngữ*. Mục đích tả cảnh tả tình chứ không phải tự sự được ông lưu ý. Đây là cảm xúc của ông khi đi thuyền đêm khuya trên dòng sông quê hương, chứng kiến cảnh và người trong đêm:

*Đêm thanh vắng nghe đi trong rạch;
Dừa rậm kêu lạch chạch cùng nơi;
Bần gie đóm đậu sáng giờ;
Vạc đầu thành thót kia dơi xập xè.
Xa xa thấy chạy ghe gần mé,
Leo lét đèn có kẻ đánh tôm...*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Văng vẳng nghe sủa rồ tiếng chó.

Ở trên bờ khi có ai đi.

Ai đi sương lạnh càng kỳ!

Người ngay kẻ vậy biết gì ở đây?

Thấp thoáng trăng, cảnh sâu thăm thẳm;

Dựa khoang bồng, tình cảm ngẩn ngơ...

Những dòng suy nghĩ miên man, những nỗi buồn mơ hồ cho cả những kiếp người không quen biết sinh sống lam lũ trên dòng sông đêm, những số phận đã phải gửi thân cho dòng nước. Khi nhà thơ tưởng tượng mình bay lên bầu trời, ngắm nhìn non sông, đất nước, ta bỗng có liên tưởng đến các giấc mộng kỳ thú của Tản Đà. Đó là những dòng thơ trữ tình thuần túy mà tiếc là giới nghiên cứu không nhắc tới. Cũng phải nói là không chính xác khi cho rằng thơ miền Nam không biết đến thể song thất lục bát. Nguyễn Ngọc Ẩn còn dịch thơ Pháp gửi đăng trên *Nam Phong* từ năm 1921 (hai bài: *Cái hồ* và *Mùa thu* của Lamartine). Những tác giả như Nguyễn Ngọc Ẩn chính là thế hệ trí thức mới sẽ làm thay đổi cả nền thơ ca hò vè của Nam Bộ để hội nhập vào nền văn học dân tộc nhất thể. Ở đây chúng tôi muốn nói kỹ hơn về trường hợp Đông Hồ (1906-1969). Ông sinh tại Hà Tiên (Kiên Giang ngày nay) nhưng nhiều sáng tác thơ quan trọng của ông lại đã đăng trên *Nam Phong* tại Hà Nội liên tục từ 1924 đến 1934. Cả hai sáng tác quan trọng hồi trẻ của ông cũng được Nam Ký xuất bản tại Hà Nội: tập *Thơ Đông Hồ* in năm 1932, tập ký có xen thơ *Linh Phương* in năm 1934. Thực ra đa số thơ này đã được ông cho đăng tải trên *Nam Phong*. Việc một nhà thơ miền Nam lại xuất hiện chủ yếu trên đất Bắc có nhiều ý nghĩa. Nguyễn Văn Xuân trong *Khi những lưu dân trở lại* than phiền Đông Hồ là một thi sĩ của miền Nam mà lại in thơ trên đất Bắc có lẽ vì nghĩ rằng sự khác nhau giữa thơ ca Nam - Bắc là cái gì vĩnh viễn, không khắc phục được. Nhưng thực tế cho thấy, trong điều kiện phát triển hiện đại, quá trình nhất thể hóa, quá trình xích lại gần nhau của hai vùng đất thơ là tất yếu. Thế hệ những nhà thơ trẻ Nam Bộ như Đông Hồ đã nhận thấy thơ không thể mãi chỉ dừng lại ở chức năng thông tấn báo chí hay phải nhờ vào sự trợ giúp của

Lịch sử văn học Việt Nam

diễn xướng. Họ đã làm thơ trữ tình, đem những xúc cảm riêng tư, cá nhân gửi vào thơ. Thật thú vị khi thấy sự xuất hiện gần như đồng thời tác phẩm của Đông Hồ *Linh Phượng - tập lệ ký của Lâm Trác Chi*⁽¹⁾ và của một tác giả miền Bắc là Tương Phố (1896-1973) *Giọt lệ thu*⁽²⁾. Đây đều là hai tác phẩm viết dưới dạng bút ký có chen nhiều thơ khóc cho nỗi đau mà bản thân tác giả trải nghiệm khi người bạn đời (vợ, chồng) xấu số thiệt phận để lại nỗi cô đơn, buồn thảm cho người còn sống. Mặc dù cả hai chưa thể tránh được nhiều cách diễn đạt có phần sáo cũ, tác phẩm của họ đã góp một điệu đàn quan trọng cho một nền Thơ mới lãng mạn lấy trời sâu bể thảm làm cái đẹp theo đuổi. Đây là một bài thơ chép trong *Linh Phượng*:

Chăn gối cùng nhau những ấm êm,
Bỗng làm ngọc nát, bỗng châu chìm;
Đầm đìa giọt thảm khăn hồng thấm,
Lạnh lẽo đêm xuân giấc mộng tìm;
Hình dạng mơ màng khi thức ngủ,
Tiếng hơi quanh quẩn nếp y xiêm;
Bảy năm núi khổ, nghìn năm biệt,
Sớm gió chiều mưa lắm nỗi niềm.

Còn đây là một bài thơ chép trong *Giọt lệ thu*:

Sầu thu nặng, lệ thu đầy,
Vi lau san sát, hơi may lạnh lòng.
Ngổn ngang trăm mối bên lòng,
Ai đem thu cảnh bạn cùng thu tâm.

Theo phép chiết tự chữ Hán, chữ *thu* viết trên chữ *tâm* làm thành chữ *sầu*. Trong tiếng nức nở của hạnh phúc lứa đôi tan vỡ, nhân vật trữ tình không còn biết gì nữa ngoài cái riêng tư bản thân. Đó là bước chuẩn bị quan trọng cho thơ hiện đại. Không những làm thơ, Đông Hồ còn dịch thơ Pháp. Dịch thơ Tây tức là tiếp cận với thơ hiện đại, là công việc

1. *Nam Phong*, số 128, tháng 4-1928.

2. *Nam Phong*, số 131, tháng 7-1928.

của trí thức làm thơ và đọc thơ. Riêng trên *Nam Phong* năm 1927, 1928 ta thấy ông dịch năm bài thơ Pháp, con số không ít trong thời đó: *Đưa con lấy chồng* (*A une mariée* - V. Hugo), *Cái bình vỡ* (*La vase brisé* - Sully Prudhomme), *Vịnh nàng Mai* (*Marie* - Th. Jirace), *Cảnh hoàng hôn* (*Le soir* - Lamartine), *Nhấn bạn nhà quê* (*Aux paysans* - Autran). Việc chọn dịch cũng như cách thức dịch của ông sẽ được chúng tôi đề cập trong phần viết về thơ dịch dưới đây. Một nhà thơ Nam Bộ tận vùng Hà Tiên như Đông Hồ đã có thể tham gia vào công việc hiện đại hóa thơ dân tộc như thế xét về mặt sự kiện có thể sánh ngang với việc Nguyễn Đình Chiểu hồi nào làm *Lục Vân Tiên* để cho văn học Đảng trong chính thức có đóng góp cho nền văn học dân tộc. Đây là sự vận động tất yếu của thơ Việt Nam hiện đại. Nhưng xét về một số phương diện nào đó, nếu cho rằng quá trình hiện đại hóa thơ là quá trình tách thơ khỏi đời sống diễn xướng, tách khỏi điệu ngâm, điệu hát để sang điệu nói như một quy luật tất yếu thì e là không hoàn toàn đúng. Theo một quan sát của nhà phê bình thơ nổi tiếng Dana Goia thì một trong những nguyên nhân khiến thơ Mỹ hiện đại thu hẹp vào khuôn viên các trường đại học, mất hẳn công chúng đồng đảo là việc nó tách rời khỏi diễn xướng. Trong sáu giải pháp để cứu vãn thơ Mỹ đương đại mà ông đưa ra, có đến hai giải pháp liên quan đến diễn xướng thơ, cụ thể là “Trộn lẫn thơ với các nghệ thuật khác, nhất là âm nhạc”, là “nhà giáo dạy thơ, nhất là ở trung học nên bỏ bớt giờ phân tích và thêm giờ cho trình diễn thơ... Trình diễn còn là kỹ thuật giảng dạy đã giữ thơ sống nhiều thế kỷ”⁽¹⁾.

Trong khi đời sống thơ miền Nam sôi động, đang thay đổi nhanh chóng theo hướng bác học hóa, hiện đại hóa thì thơ miền Bắc, dường như để khắc phục tính chất bác học của nền thơ trung đại, lại đi theo hướng dân chủ hóa, với những thể thơ dân gian. Nhiều nhà thơ như Tân Đà, Trần Tuấn Khải đã dùng thành thạo lục bát viết những bài *phong*

1. Dana Goia, *Can poetry matter?* (Thơ có quan trọng không?), *The Atlantic monthly*, tháng 5-1991. Bản dịch của Nguyễn Thị Ngọc Nhung, tạp chí *Thơ*, số Mùa xuân 2001, California.

dao điêu luyện làm cho người đương thời say mê (kết thúc truyện ngắn *Đời thừa* Nam Cao đã để cho chị Từ, vợ anh Hộ hát mấy câu phong dao, có khác đôi chút, do Tân Đà viết: “Ai làm cho gió lên trời, Cho mưa xuống đất cho người biệt ly, Ai làm Nam Bắc phân kỳ, Cho hai hàng lệ đầm đìa tẩm khăn”), mang cốt cách ca dao đến nỗi sau này có nhà sư tầm văn học dân gian đã lầm tưởng rằng đó là ca dao. Những bài hát xẩm của các ông cũng khiến cho thể tài này nổi tiếng. Kể cả hàng ngàn bài thơ Đường luật trên *Nam Phong* cũng phải đổi mới ở những phương diện có thể đổi mới được, nhất là về mặt đề tài và ngôn ngữ cho dễ hiểu. Thậm chí khi dịch thơ Pháp, người ta cũng có thể hy sinh sự trung thành với nguyên tác vì điệu ngâm của bài thơ dịch. Vũ Tuất khi dịch bài thơ *Gửi cho tình nhân* của Alfred de Musset đã nói là đổi mất ý vài câu để người mình ngâm nga cho đúng thể cách An Nam (*Nam Phong*, số 93, tháng 3-1923). Chúng ta sẽ có dịp trở lại câu chuyện này trong phần bàn về thi thể. Nói chung, sự hiện đại hóa trong thơ ở mỗi miền có một quá trình không hoàn toàn như nhau, song cuối cùng cả hai dòng thơ sẽ gặp nhau ở Thơ mới, trữ tình, lãng mạn. Trong thế kỷ XX, xu hướng bác học hóa thơ ca là một quy luật khá phổ biến. Hiện đại hóa thơ, trên một số phương diện là sự thu hẹp phạm vi công chúng của thơ, biến thơ trở thành sinh hoạt tinh thần của một tầng lớp nào đó.

II. CÁI TÔI TRỮ TÌNH VÀ CHẤT LÃNG MẠN TRONG THƠ BA MƯƠI NĂM ĐẦU THẾ KỶ

Mặc dầu ghi nhận tầm quan trọng của thơ tự sự, ghi nhận công lao của lối diễn ca để truyền bá thông tin, phổ cập kiến thức, chúng ta vẫn phải thừa nhận rằng sự phát triển của một nền thơ đến độ trưởng thành bao giờ cũng được đánh dấu bằng sự phát triển của thơ trữ tình. Từ thời cổ đại, thơ trữ tình vốn là một trong ba bộ phận của thơ. Thơ trữ tình, anh hùng ca và kịch dram đều có hình thức thơ nhưng hai hình thức sau sẽ tách ra chỉ còn lại thơ trữ tình là thơ thực sự. “Thơ trữ tình thể hiện những xúc cảm sâu lắng nhất và có tính chất nội tâm nhất của nhà thơ như là một cá nhân có ý thức về bản thân cùng quan hệ của nó với xã hội

và thế giới nói chung. Hêghen viết trong *Mỹ học* rằng “trung tâm của thơ trữ tình cần phải là một chủ thể thơ ca cụ thể, nhà thơ, chính anh ta làm nên nội dung thực sự của thơ trữ tình...”. Dù cho hệ thống đề tài thơ của nhà thơ trữ tình rộng đến đâu, trên tất cả đều lưu dấu ấn của sự đánh giá cá nhân và xúc cảm cá nhân anh ta, khác với nhà thơ viết anh hùng ca cố gắng đạt được sự miêu tả khách quan. Sáng tác của nhà thơ trữ tình trong chừng mực nào đó gắn liền với nguy cơ của sự giải thích khác đi các luận điểm được anh ta phát triển. Sự tự quan sát và sự giải thích mang tính chất cá nhân sâu sắc các cảm xúc là phương pháp căn bản của sự biểu hiện nghệ thuật ở nhà thơ trữ tình: chính ở đây hàm chứa cả chỗ mạnh và chỗ yếu của chỗ đứng của nhà thơ trữ tình, của phương thức khẳng định cá nhân mình⁽¹⁾. Như vậy, cái tôi trữ tình là nội dung chính của thơ trữ tình. Cái tôi đó luôn luôn đứng trên lập trường chủ quan để phô bày cảm xúc của chính nó, kể cả sự đánh giá thế giới khách thể thì sự đánh giá ấy cũng mang sắc thái chủ quan. Xuất phát từ quan niệm nền tảng coi “cái tôi trữ tình” là chủ thể của thơ trữ tình, ở đây chúng tôi chọn cách phân tích “cái tôi trữ tình” gắn liền với quan niệm về nhân cách của tác giả. Điều này rất thích hợp với việc khảo sát những bước biến đổi trong thơ Việt Nam giai đoạn giao thời, từ thơ truyền thống sang thơ hiện đại. Bởi lẽ, chính quan niệm về nhân cách đã làm thành trụ cột cho thơ trung đại. Sự thay đổi của thơ bao giờ cũng gắn liền với sự thay đổi của quan niệm về nhân cách. Các yếu tố hình thức chịu sự quy định của quan niệm về nhân cách, sẽ thay đổi tương ứng.

Trong lịch sử thơ ca Việt Nam đã diễn ra một vài lần thay đổi, nhưng cho đến khi tiếp xúc với văn hóa phương Tây ở cuối thế kỷ XIX, chưa có một biến đổi nào mang tính biến đổi loại hình. Những cuộc biến thiên trong lòng văn học cũ chỉ đem lại những thay đổi chứ không mang lại cách mạng. Đó là sự khác biệt căn bản của cuộc biến thiên thơ ca trong các thập niên đầu thế kỷ so với các cuộc biến thiên trước đó.

1. Kviatkovski, *Từ điển thơ* (Nga văn), NXB Bách khoa toàn thư Xô viết, Matxcova, 1966, tr.45.

Lịch sử văn học Việt Nam

Cái tôi trong thơ trung đại, xét về mặt loại hình học, là một mẫu hình nhân cách đặc biệt, gắn liền với lý tưởng thánh nhân, quân tử của các học thuyết triết học đạo đức phương Đông truyền thống. Thế kỷ XVIII và thế kỷ XIX chứng kiến sự đề cao mẫu người trần thế, mẫu người phàm trần, tự nhiên, nhưng gốc rễ của quan niệm thánh nhân, quân tử vẫn còn tiếp tục chi phối hình tượng cái tôi trong thơ ca cho đến tận cuối thế kỷ XIX.

Cuối cùng thì một cuộc khủng hoảng báo hiệu sự suy sụp của nhân cách nhà nho cũng đã diễn ra ở cuối thế kỷ XIX. Sự thất bại của nước Đại Nam phong kiến trước thực dân Pháp đã giáng một đòn chí tử vào mẫu hình nhân cách nhà nho. Sử gia Arnold Toynbee trong công trình *Nghiên cứu về lịch sử - một cách thức diễn giải*⁽¹⁾ chương viết về tiếp xúc giữa các nền văn minh trong không gian đã đưa ra một khái quát quan trọng cho rằng khi tiếp xúc với các xã hội phương Đông, mặc dù cuồng tín Thiên Chúa giáo còn khá mạnh, về căn bản xã hội phương Tây đã là *một xã hội đã thế tục hóa*. Quả thật, con người phương Tây đã vượt qua thời kỳ con người tâm linh để đứng vững trên trần thế. Nó đối diện với xã hội và thiên nhiên như những đối tượng nghiên cứu, khám phá, chinh phục để từ đó làm nên các cuộc cách mạng xã hội, xây dựng nhà nước pháp quyền và cách mạng khoa học kỹ thuật, cách mạng công nghiệp trong khi mà con người phương Đông vẫn đang đi tìm kiếm sự hài hòa trong xã hội và thiên nhiên bằng một thứ đạo huyền bí. Sức mạnh của lập trường thế tục và thực tiễn đã tỏ rõ trong cuộc tiếp xúc Đông - Tây. Mặc dù rất yếu nước và căm thù giặc, vốn rất tự tin vào tài năng có nguồn gốc vũ trụ của bản thân, tin vào sức mạnh tổ chức xã hội của đạo thánh hiền, song thực tế phũ phàng đã buộc nhà nho với tính cách là nhân vật văn hóa, kẻ trước người sau phải nhận ra sự vô nghĩa, vô dụng của tài năng dù là tài năng thiên phú, nghi ngờ cái học thuyết từng được cho là thiên kinh địa nghĩa, và sự hão huyền của lý tưởng thánh nhân, quân tử. Dấu hiệu dễ thấy nhất của thức tỉnh đau đớn này là cảm hứng tự trào

1. NXB Thế giới biên dịch, H., 2002.

trong thơ của một số nhà nho như Nguyễn Khuyến (1835-1909), Tú Xương (1870-1907). Sự rạn nứt của quan niệm về nhân cách Nho giáo ngày càng rõ nét, không gì ngăn cản được đã đem đến những cái mới cho thơ ở cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Tự trào thực chất cũng là một bước tự phát thể tục hóa nhân cách. Thơ Nguyễn Khuyến, Tú Xương ở mức độ khác nhau đã cho thấy sự rạn nứt của nhân cách nhà nho, sự thể tục hóa của nó trong điều kiện mới. Cái tôi nhà thơ không còn đứng cao hơn xã hội, không còn trình diện như là bậc thiên sứ nữa. Cái tôi ấy bây giờ đứng trong tương quan với xã hội, với nhân quần, không có dáng vẻ tiên tri, tiên giác, hướng đạo cho đời nữa. Cái tôi ấy trở lại tư cách một thành viên bình thường của xã hội và nhìn cuộc sống bằng con mắt của một thành viên như thế. Hiện tượng này đã đem lại nhiều cái mới về chất cho thơ ca. Nhà thơ khi tự trào đã chân thật với chính mình, những cảm xúc cay đắng, cười ra nước mắt, tự chế giễu bản thân không thương tiếc. Chất liệu đời sống hằng ngày bắt đầu đi vào thơ. Trước đây, chưa bao giờ những con người và sự việc xung quanh với chất thời sự lại có mặt nhiều như thế trong thơ hai ông, chưa bao giờ không gian thơ lại là những không gian gần gũi, đời thường như vậy và cũng chưa hề thấy một thứ ngôn ngữ đời sống ùa vào thơ như thế. Tất nhiên, khi bước vào thế kỷ XX, văn học Việt Nam đã có cuộc biến thiên rất quan trọng. Có lẽ một dấu hiệu quan trọng ít được tính đến là tính chất thời sự ùa vào trong thơ quãng cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Tuy nhiên *cái tôi* muốn có thay đổi căn bản phải chờ đến cuộc tiếp xúc trực tiếp với văn học Tây phương mà điển hình là văn học Pháp.

Sang đầu thế kỷ XX, khi thực dân Pháp đã chuyển sang giai đoạn khai thác thuộc địa, khi tiếng súng của phong trào Cần vương đã tắt thì những nhà nho cuối cùng cũng cất lên tiếng than bi thương cho đạo thánh hiền. Mặc dù mãi đến năm 1928, vẫn còn tiếng kêu than tuyệt vọng như của Võ Liêm Sơn: “Thôi thánh hiền, Thôi tiên Phật, Thôi anh hùng, Ngàn năm sự nghiệp nước về đông” nhưng thực ra từ cuối thế kỷ trước và nhất là sang đầu thế kỷ XX, nhà nho đã nhận thấy sự cáo chung của sứ mệnh lịch sử của mẫu hình nhân cách nhà nho.

Lịch sử văn học Việt Nam

Tính chất đời thường, tính chất thể tục có lẽ là một trong những nét mới chủ yếu của thơ đầu thế kỷ. Cái tôi nhà thơ đã được đặt trong tương quan cuộc sống hiện thực và nó không còn nhìn cuộc sống từ trên cao, từ bên ngoài như một bậc thiên sứ. Trong không gian của cái tôi không còn thống trị những yếu tố vũ trụ hay thiên hạ theo vũ trụ luận tâm linh nữa mà là không gian địa lý khoa học. Đã xa lắm cái thời Nguyễn Đình Chiểu sống trong một không gian văn hóa truyền thống của âm dương, ngũ hành và hình dung cả thế giới này đều nằm trong không gian văn hóa ấy (*Ngư Tiều vấn đáp* có câu: “Trời đông mà gió Tây qua, Hai hơi ẩm mát chẳng hòa đau dân” (theo cách hình dung này, Pháp ở phương Tây, ứng với hành Kim thuộc về mùa thu, gió thu lạnh lẽo, chết chóc, còn ta thuộc hành Mộc, phương Đông, chủ về mùa xuân, gió xuân ấm áp). Không phải ông viết ngẫu nhiên đâu, ông có nghiên cứu ngũ hành: “Ai mà rõ lẽ ngũ hành, Việc trong trời đất dữ lành trước hay”). Không gian văn hóa ấy chi phối cảm xúc của ông, tư tưởng ông, niềm tin của ông. Như trong phần các biểu tượng thơ chúng tôi sẽ trình bày dưới đây, ta bắt gặp trong thơ ba mươi năm đầu thế kỷ một không gian trần thế: tri thức địa lý về trái đất tròn, quay quanh mặt trời, về vị trí của nước Việt Nam nằm ở châu Á, về việc có trên trái đất này không phải là *thiên hạ* mà là năm châu bốn biển đã được không chỉ giới Tây học trẻ tuổi mà cả các nhà nho tư sản hóa như Tân Đà biết đến. Điều này có ý nghĩa to lớn vì nó cho ta biết sự thể tục hóa cái tôi trong thơ đã bắt đầu. Người ta đã hiểu ra rằng trên thế giới này có máy bay, có đường sắt, có tàu thủy, có máy móc, có ô tô, có đèn điện, có chớp bóng, chụp ảnh, có máy in... tóm lại là những gì mà con người thể tục, có tri thức khoa học, dám chinh phục, làm chủ thiên nhiên có thể làm ra. Muốn có được những vật dụng ấy, không thể học đạo thánh hiền là có được mà phải nghiên cứu khoa học thực dụng với tinh thần chinh phục thế giới. Trong xã hội, cách tổ chức xã hội kiểu mới đang bắt đầu, con người Việt Nam làm quen với những khái niệm mới do người phương Tây với tư duy “thể tục” đề xuất (làm quen qua thực tiễn xã hội, dù là xã hội thực dân nửa phong kiến, qua sách báo tân thư hay trực tiếp qua sách báo tiếng Pháp) như *xã hội*, *cách mạng*, *dân*

chủ, cộng hòa, quân chủ lập hiến... thậm chí có khái niệm cho đến gần đây vẫn còn là mới như *bản quyền tác giả* (tous droits réservés) trong kinh doanh xuất bản. Làm thơ làm văn không còn là công việc thần bí của những người có tài năng và sứ mệnh đặc biệt dùng chữ để phô diễn đạo lý thánh hiền mà đã được nhận thức là một thú chơi, một nghề như mọi nghề khác, có thể bán mua trao đổi, kiếm sống. Cách hình dung tương quan của cá thể nhà thơ với thế giới bên ngoài - cả tự nhiên và xã hội - đã thay đổi căn bản. Mô hình ứng xử của nó vì thế tất nhiên phải thay đổi.

Con người xưa do quan niệm mình là một bộ phận của thiên nhiên, là sự tự hội những phẩm chất ưu tú của đất trời nên trong ứng xử thiên nhiên, nó cố gắng hòa nhập vào nguồn cội đã cấp cho nó nhân cách. Cấu trúc không gian trong thơ truyền thống vì thế bao giờ cũng theo nguyên lý âm dương (hai cực cao thấp, xa gần...), ngũ hành (trông bốn bề - tứ vọng). Đó là thiên nhiên mang tính cách vũ trụ luận mà nhân cách cố gắng hòa hợp, tìm thấy sự thể hiện mình trong các bức tranh thiên nhiên. Do đó bức tranh thiên nhiên của thơ nhà nho trong khi là sự thể hiện xúc cảm của tác giả (tâm cảnh) đồng thời vẫn là chính nó, là một vũ trụ thu nhỏ với đủ kết cấu âm dương, ngũ hành nếu chúng ta xem xét về mặt không gian. Trong quan hệ xã hội, cái tôi nhà nho hình dung về vị trí thiên sứ của mình, nó tự cho là người có tài (quan niệm về tài là khá thần bí), có khả năng nắm bắt đạo nên có sứ mạng trí quân trạch dân cho người lãnh đạo. Trong thơ nhà nho viết về quan hệ xã hội, cái tôi mang tinh thần tự nhiệm cao quý của nhân cách nhà nho. Những nỗi niềm riêng tư không liên quan đến phẩm chất thiên sứ bị gạt ra ngoài lãnh địa quan tâm của thơ văn nhà nho.

Nói về cái tôi đang thay đổi trong thơ giai đoạn giao thời cần so sánh với quá khứ. Nhiều công trình nghiên cứu đã nói rất đúng về sự ra đời của cái tôi cá nhân trong thơ giai đoạn này như là điểm mới mẻ so với cái ta chung thuở xa. Theo một số nhà nghiên cứu, con người cá nhân trong thơ thời kỳ này đã thể hiện khá mạnh dạn khi họ xưng tên. Nhưng thật ra, Nguyễn Du đã nhắc đến hai chữ Tố Như, Xuân Hương đã kể tên mình trong thơ. Các nhà nghiên cứu cũng đã phát hiện ra chủ nghĩa

lãng mạn với cả một trời sâu bể thăm đở xuống thơ ba mươi năm đầu thế kỷ. Nhưng nói thế vẫn chưa đi đến tận cùng bản chất đổi mới của cái tôi ấy. Thực ra, xưa đã có không ít nhà thơ viết về chuyện riêng tư. Thực ra thơ xưa không thiếu sự thăm sâu đến nỗi Nguyễn Bách Khoa trong *Văn chương Truyện Kiều* (1942) đã vội khái quát rằng tâm hồn dân tộc ủy mị đã sinh ra thể thơ lục bát yếu đuối bằng nhiều hơn trắc, cho phù hợp với tâm trạng sầu não của dân tộc. Nếu chỉ dừng lại ở tâm sự cá nhân, ở nỗi buồn cá nhân, khó ý thức được sự chuyển biến quan trọng của nỗi buồn ấy trong thời hiện đại. Tiếng khóc vợ thống thiết của Ngô Thì Sĩ (1726-1780), Phạm Nguyễn Du (1739-1786) có thể khiến cho ta, nếu không có sự phân tích so sánh kỹ, dễ lẫn lộn với những tiếng khóc vợ khóc chồng của Tương Phố hay Đông Hồ.

Bên cạnh tình cảm muôn đời của con người khi chứng kiến cái chết của người thân, đặc biệt là người vợ, cần chú ý đến sự khác biệt đôi khi là khác căn bản giữa hai tiếng khóc của con người thuộc hai thời đại. Ngô Thì Sĩ, Phạm Nguyễn Du khóc người vợ chết với tiếng khóc và nỗi lòng của một nhân cách kiểu nhà nho, sống theo đạo, với những quan niệm mang tính chất tâm linh. Người vợ mất đi với họ là mất một người vợ có nghĩa, một người vợ đáp ứng tiêu chuẩn lý tưởng Nho giáo. Ngô Thì Sĩ dùng những từ như “khuê nhân”, “ngọc nhân”, “thuyền quyên” để chỉ người vợ là vì thế. Phạm Nguyễn Du lại hình dung người vợ là bậc giai nhân sánh cùng mình là tài tử. Do vậy mà khi mất vợ, người quân tử, người tài tử có bốn phận ứng xử tương xứng với người vợ đã khuất để trả nghĩa.

Trong thơ khóc vợ (của Đông Hồ) và khóc chồng (của Tương Phố) ta có thể thấy về cơ bản màu sắc tâm linh đã mất. Trong thế giới hiện đại, khi người vợ hoặc chồng mất đi, nỗi buồn đau, thương tiếc vẫn là một xúc cảm như muôn đời vẫn thế. Nhưng người còn sống đang đứng trong một quan hệ đời sống hiện thực. Tiếc thương người mất đi là dễ hiểu, nhưng còn phải tiếp tục sống, còn phải tiếp tục tồn tại vì những người đang sống khác, vì con, vì gia đình. Đành rằng ở thời nào thì người sống vẫn phải lo sống, song trong thơ xưa, người ta không nói

đến chuyện tái giá, chuyện “rỏ rá cạp lại” của người còn sống. Như thế mặc dù không có lỗi, song theo quan điểm đạo nghĩa, có vẻ sai. Vậy mà Tương Phố và Đông Hồ đều đề cập đến khía cạnh học hiếm này. Sự chân thành của tình cảm với người thân yêu đã khuất của họ khiến không ai có thể trách cứ họ. Họ không có lỗi, chính cái chết của người chồng (hay người vợ) đã buộc họ phải đi bước nữa. Họ phải sống cho một cuộc sống thực trước mắt chứ không phải cho một cái Đạo nào khác. Trong *Giọt lệ thu* Tương Phố viết: “Nghĩ mà chua xót thương con, nhà không nóc, mưa gió mai ngày, cuộc đời biết xoay xở biết toan sao? Đoạn trường em lại biết bao nhiêu giằng mắc. Con còn trẻ thơ lo ăn lo mặc, lo học lo hành, con khôn lớn lại phải lo sao cho thành danh phận, để chen vai nối gót với đời. Nghĩ như thân em sức vóc liễu bồ, cánh vảy không có, hai bàn tay trắng, đức tài cũng không. Một mình mẹ góa nuôi con, em biết liệu thế nào cho tròn phận ấy”. Tâm sự ấy báo trước cho ta biết về sự ra đời của *Tái tiểu sầu ngâm* (Khúc ngâm buồn về việc tái giá). Nỗi buồn khi đi lấy chồng khác:

*Dễ âu duyên mới ru mà,
Còn tình chẳng nữa cũng là lụy thôi.
Trăm năm danh tiết lỡ rồi,
Dấu thân chung đỉnh cũng đời bỏ đi...
Thân này đôi dấu đủ đời,
Lòng này, riêng vẫn lẻ loi tấm lòng.*

Có lúc theo cách nghĩ cũ, Tương Phố định đi tu. Nhưng không thể được vì vẫn phải sống, phải đối phó với bao gánh nặng của cuộc đời nên đành tái giá:

*Nghĩ vui đuốc tuệ hoa đàm,
Cha già con dại, dễ làm sao đây?
Chàng từ cõi hạc chơi mây,
Bụi hồng, nào biết những ngày gió mưa.
Đau lòng thiếp nỗi sau xa,
Cửa nhà non nước như tơ rối bời.*

Lịch sử văn học Việt Nam

*Lòng nào lòng tưởng vui cười,
Cũng thân nghiêng ngửa với trời đa đoan.*

Đồng Hồ làm thơ khóc người vợ yêu và cũng làm thơ
Tục huyền cảm tác (Cảm tác khi lấy vợ khác):

*Than ôi ! Hiểu trọng tình thâm,
Bên tình bên hiểu khôn cầm cả đôi.
Tục huyền dễ không người đứt ruột,
Nối dây tơ nối được lòng ru?*

Và nỗi lòng chàng trai Đồng Hồ cũng giống như người thiếu phụ
Tương Phố:

*Nào thay cảnh cảnh dâu bóng xế,
Miếng trăn cam ai kẻ hôm mai?!
Con thơ mái tóc chưa cài,
Chỉ kim ai kẻ thay lời từ thân?!
Đành đổi áo thay khăn đã phụ,
Phụ người xưa riêng phụ lòng mình.
Chung tình thôi chẳng chung tình,
Rủi may thôi cũng đã đành thế thôi.*

Đem tâm sự riêng về một đề tài không truyền thống như đề tài *tái giá, tục huyền* ra giải bày trên báo chí, điều mà thơ khóc vợ khóc chồng xưa né tránh.

Một đề tài truyền thống của thơ phương Đông trong hàng ngàn năm là đề tài mùa thu. Thơ ba mươi năm đầu thế kỷ cũng như cả Thơ mới sau đó cũng có rất nhiều thơ mùa thu. Tuy nhiên, đã có thể quan sát thấy bên cạnh cảm nhận mang tính truyền thống về mùa thu, ta lại bắt gặp cái tôi mới. Hãy lấy mấy bài thơ thu nổi tiếng của Tản Đà để xem xét. Bài *Cảm thu tiễn thu* của ông có hơi hướng truyền thống rất rõ. Mở đầu bài thơ là gió thu để từ gió thu nói đến những biến chuyển của trời đất, của vũ trụ và của con người:

*Từ vào thu đến nay,
Gió thu hiu hắt,
Sương thu lạnh,*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Trăng thu bạch,
Khói thu xây thành.
Lá thu rơi rụng đầu ghềnh,
Sông thu đưa lá bao ngành biệt ly.
Nhạn về én lại bay đi,
Đêm thì vượn hót, ngày thì ve ngâm.
Lá sen tàn tạ trong đầm,
Nặng mang giọt lệ âm thầm khóc hoa.
Sắc đầu nhuộm ố quan hà,
Cỏ vàng cây đỏ bóng tà tà dương.
Nào người cổ lý tha hương,
Cảm thu, ai có tư lương hỡi ai?(...)

Những ai quen thuộc với mô hình vũ trụ phương Đông thời cổ trung đại sẽ thấy rất gần gũi cách cảm thể giới trong đoạn trích này. Học thuyết về *khí* chiếm vị trí quan trọng trong việc giải thích và cảm nhận thế giới. Khí tồn tại không chỉ trong không gian mà trong cả vạn vật, trong cây cỏ, trong con người. Tất cả đều có chung một bản chất, một nhịp đập, một tần số giống nhau. Con người chỉ là một bộ phận trong cái vũ trụ toàn thể, phải hành động ứng xử phù hợp với nhịp đập của cái toàn thể đó. Đây là triết học Thiên nhân hợp nhất. Sự thay đổi trong thiên nhiên, tức là khi nhịp vũ trụ thay đổi, sẽ kéo theo sự thay đổi trong nội tâm con người. Khí vô hình, chỉ có thể cảm nhận được chuyển vận của khí qua làn gió. Vì thế, đúng như nhà Đông phương học người Nga I. Lixêvích đã nhận xét, gió giữ một vai trò to lớn khó lường hết được trong thi ca phương Đông xưa. Và gió cũng vô hình nên người xưa phải tìm cách tả gió qua bông hoa lau phơ phất, qua cần trúc lơ phơ, qua những chiếc lá vàng lá đỏ... Tất cả khởi đầu từ gió. Xưa thơ viết về thu thường khởi hứng bằng gió. Gió thu nổi lên, báo hiệu sự thay đổi của đại dương khí, ứng với nó là vô vàn sự vật cây cỏ, chim chóc, đất trời, lòng người thay đổi, không thể khác được. Những bài thơ thu buồn của Tản Đà và của các tác giả khác cũng như vậy cả, nó là cách cảm truyền thống. Nhưng cái mới mẻ có thể nắm bắt được ở đây là tương quan con người

- vũ trụ đã có phần thay đổi. Không rõ Tản Đà có đọc thơ Pháp qua các bản dịch không, nhưng Tản Đà đôi khi diễn đạt tương quan nói trên “rất Tây”. Đối với người phương Tây vốn có lối cảm nhận thế giới mang tính thể tục, con người luôn là trung tâm của thế giới chứ không phải là một bộ phận của thế giới. Nó nhìn thiên nhiên từ một điểm bên ngoài, trong tư thế đối diện với thiên nhiên để nhìn ngắm, do đó hội họa và thơ ca Tây phương có luật phối cảnh viễn cận còn trong thơ và hội họa phương Đông không có luật viễn cận, bất cứ vật nào cũng có thể là điểm nhìn vì người phương Đông đứng từ trong thiên nhiên mà nhìn thiên nhiên (đọc bài *Qua Đèo Ngang* của Bà Huyện Thanh Quan chẳng hạn, ta không biết điểm nhìn của tác giả là từ đâu). Người phương Tây đưa các cảm xúc của nó “phổ” vào thiên nhiên và do đó, bất cứ bức tranh thiên nhiên nào cũng là bức tranh đã chủ quan hóa cao độ trong khi đó ở thơ phương Đông, thiên nhiên bao giờ cũng vừa mô tả cảm xúc con người, vừa là một bức tranh tả thiên nhiên độc lập, tự nó. Bài *Cảm thu tiễn thu* của Tản Đà nói trên ta chớm thấy sự cảm nhận chủ quan, cách phổ xúc cảm chủ quan vào thiên nhiên mà Thơ mới sau này sẽ làm rõ nét hơn. Đó là “Lá thu rơi rụng đầu ghềnh, Sông thu đưa lá bao ngành biệt ly... Lá sen tàn tạ trong đầm, Nặng mang giọt lệ âm thầm khóc hoa”. Sông đưa tiễn bao cuộc biệt ly của lá và cành, lá sen khô úa khóc cho hoa sen đã không còn nữa. Đến bài *Thẻ non nước* cũng có thể kể những câu như “Nước đi chưa lại non còn đứng không, Non cao những ngóng cùng trông, Suối khô dòng lệ chờ mong tháng ngày”. Cách đưa các trạng thái cảm xúc của con người phổ vào thiên nhiên như thế (đưa, khóc, lệ, tàn tạ, biệt ly, trông ngóng...) không có trong truyền thống làm cho bài thơ có vẻ hiện đại. Thơ mới sẽ còn viết theo nguyên tắc chủ quan hóa bức tranh thiên nhiên đậm nét hơn: “Rặng liễu đìu hiu đứng chịu tang, Tóc buồn buông xuống lệ ngàn hàng” (Xuân Diệu), “Trăng nằm sóng soài trên cành liễu, Đợi gió đông về để lả lơi” (Hàn Mặc Tử). Đặt con người vào trung tâm của thế giới, đặt con người vào cuộc đời trần thế, có quan niệm hiện đại về đời sống nội tâm và thân xác của con người, thơ ba mươi năm đầu thế kỷ đang làm một cuộc thí nghiệm đầy táo bạo, dũng cảm. Tản Đà công

Văn học Việt Nam (1900-1930)

khai kể các chuyện của riêng mình đến nổi Phạm Quỳnh, một nhà Tây học, cũng không chịu nổi, phải lên tiếng cho đó là *cuồng, trần truồng đi ngoài phố*. Tương Phố viết về tình yêu của đôi vợ chồng trẻ đã có hơi hướng của thân xác, với những ngôn từ thực, thoát khỏi khuôn sáo như *say súa, hú hí, yêu quá, trông nhau như nuốt nhau*. Cái tôi cá nhân là gì nếu như không phải là sự thể hiện con người một cách toàn diện, kể cả phần thân xác:

Nữa đời ta đương vòng tuổi trẻ,
Ái ân còn mới mẻ say súa.
Cùng nhau hú hí sớm trưa,
Bữa ăn giấc ngủ cũng chờ đợi nhau.
... Em mười tám anh hai mươi lẻ,
Sóng gương đôi lứa trẻ như măng!
Có đêm ngồi mát dưới trăng,
Bảo nhau yêu quá sợ Hằng Nga ghen.
Yêu có phút lặng nhìn chẳng chớp,
Trông nhau cùng muốn nuốt nhau đi!

Ta có thể liên tưởng đến Hoàng Ngọc Phách ở đầu những năm hai mươi đã mạnh dạn đặt chân cô gái Tố Tâm lên chân chàng trai Đạm Thủy qua găm bàn như một cách thể hiện tình cảm mãnh liệt. Những thơ văn tả tình yêu xưa không tả sự va chạm thân xác như thế, vì người ta chủ trương kiểm soát thân xác theo nguyên tắc đạo nghĩa. Trong khoa nghiên cứu văn học của chúng ta, có một thời cách dùng từ *lãng mạn* theo tiêu chí chính trị đã thu hẹp nghĩa của khái niệm này. *Lãng mạn* không nên hiểu đơn giản là tiêu cực, thoát ly hiện thực. *Lãng mạn* có ý nghĩa tích cực vì nó đề cao con người cá nhân trần thế, con người là trung tâm vũ trụ, con người thế tục. Phải từ điểm nhìn *lãng mạn* này, thơ ca, tiểu thuyết mới có thể đi vào phân tích, giải bày các cảm xúc của con người đó. Có một sự song hành rõ nét giữa tiểu thuyết và thơ thời kỳ này. Ở thể loại tiểu thuyết, *Tố Tâm* là một tiểu thuyết tâm lý kiểu Tây phương lần đầu tiên thử đi vào góc ngách tâm hồn con người trong tình yêu. Trong thơ, những xúc cảm của con người trần thế, đời

thường được cái tôi thơ Tản Đà, Tương Phố, Đông Hồ giải bày. Cả hai thể loại đã góp phần gieo vào lòng người thời đại ấy một nỗi băng khuâng, buồn bã. Người ta buồn một nỗi buồn khác xưa. Xưa, buồn vì không thành đạt, buồn vì xa nhà, xa cha mẹ, xa vợ con, buồn vì thấy dân đau khổ mà bản thân không làm được gì giúp đời, tóm lại những nỗi buồn của nhân cách cao quý. Có sự khác nhau quan trọng của cái gọi là *đời* trong thơ trung đại và thơ hiện đại. *Đời* xưa là cuộc sống của con người trong các cộng đồng lớn nhỏ, nơi con người phải tìm cách hòa hợp, chấp nhận (con người hướng ngoại). *Đời* nay là không gian của các khát vọng cá nhân, thậm chí là nơi xung đột cá nhân và xã hội (con người hướng nội). Tiểu thuyết phát triển trong xã hội phương Tây hiện đại là do vậy. Không thấy thời xưa đặt những vấn đề như đã được đặt ra thời kỳ đầu thế kỷ đại loại: *Đời đáng chán hay không đáng chán?* Trên báo chí xuất hiện những bài luận về đề tài *chán đời*. Tản Đà mơ hồ nằm bắt tâm trạng của cả một thời đại. Dưới hình thức của triết lý cũ, ông nói lên nỗi niềm băng khuâng của thời đại mới. “*Đời đáng chán hay không đáng chán, Cất chén quỳnh riêng hỏi bạn tri âm... Châu Nam hải thuyền chìm sông Thúy Ái, Sông Tiền Đường cỏ áy bên Ô Giang, Ngẫm nghìn xưa ai tài hoa, ai tiết liệt, ai đài trang, Cùng một giấc mơ màng trong vũ trụ, Đời đáng chán biết thôi là đủ, Sự chán đời xin nhủ lại tri âm*”. Nhân vật được ông nhắc đến nhiều trong thơ là những bậc tài hoa bất hạnh xưa. Đó là bậc tu mi nam tử “*Đường mây chưa bỗng cánh hồng, Tiêu ma tuế nguyệt, ngại ngừng tu mi*”, là người “*Tóc xanh mây cuốn, Má đỏ hoa ghen, Làng chơi duyên đã hết duyên, Khúc sông trăng dãi con thuyền chơi vơi*”, là người “*Dọc ngang trời rộng, Vùng vẫy bể khơi, Đội trời đạp đất ở đời, Sa cơ thất thế quê người chiếc thân*” (Bài *Cảm thu tiễn thu*). Đó là những khách văn chương “*Chen hội công danh nhờ lạc đường, Tài cao phận thấp, chí khí uất, Giang hồ mê chơi quên quê hương*”, là khách hồng nhan “*Phong trần xui gặp bước lưu lạc, Đầu xanh theo một chuyến xuân tàn*”, là bậc tài danh thuở trước “*Giận duyên túi phận hờn ân ái, Đất khách nhờ chôn một khối tình*” (Bài *Thăm mã cũ bên đường*). Tạm thời ông chỉ nhắc lại một cách tài hoa và cũng rất thống thiết cảm hứng về mâu thuẫn tài mệnh

Văn học Việt Nam (1900-1930)

thuở nào của Nguyễn Du. Nhưng tâm thế tiếp nhận chuyện tài mệnh trong thời đại mới đã khác hẳn thời Nguyễn Du. Thế hệ trẻ qua văn học Pháp như bừng tỉnh về quyền sống của con người cá nhân trên cõi thế này nhưng nhìn ra xung quanh, thiết chế xã hội chưa thay đổi tương ứng để cho quyền con người cá nhân được thực hiện. Năm 1935, nhân viết về *Tố Tâm*, Trương Tửu đã nhận xét rất sắc sảo về tâm lý thanh niên hồi những năm hai mươi thế kỷ XX: “Ai không biết đạo đức và lý tính là hai yếu tố của Nho giáo? Hai hòn đá tảng mấy nghìn năm của xã hội ta? Cho nên thanh niên Việt Nam đầu thế kỷ XX có linh cảm (le pressentiment) sắp phải vật lộn với một cái quá khứ kiên cố nếu muốn toại ý nguyện mình. Trước sự phấn đấu, thanh niên lo ngại rụt rè. Một mối hoài nghi không căn cứ tràn ngập cả tâm hồn”⁽¹⁾. Các nhà thơ giai đoạn giao thời khi nói những chuyện riêng tư đã vô tình bắt đúng cái văn mạch của thời đại, được hoan nghênh. Không chỉ có thế, Tân Đà còn trực tiếp sáng tạo những mô típ riêng của mình. Ta dễ bắt gặp ở thơ ông trạng thái tâm tình của một con người nhìn *đời* trong cách nhìn mới. Con người trong thơ Tân Đà có một nét băng khuôn, hoài nghi và lo âu. Những câu hỏi trong thơ ông là rất đáng chú ý. Hỏi về những gì mà xa con người vẫn tin là định đế, là đã rõ ràng không còn phải thắc mắc nữa:

*Ai làm con cuộc kêu hè?
Kêu đêm chưa chán lại nghe kêu ngày.
Chim hồng chắp cánh cao bay,
Nắng mưa thui thui thương mảy cuộc ời.
Ai làm cho khói lên trời,
Cho mưa xuống đất cho người biệt ly.
Ai làm Nam Bắc phân kỳ
Xót xa hàng lệ đầm đìa tắm thương!*

Trong những câu hỏi tưởng như vu vơ, vô tình ấy, bao hàm một nỗi buồn khó tả, dự báo một uất ức. Tại sao cuộc cứ kêu hè cũng như khói cứ

1. Tuyển tập phê bình văn học Việt Nam, tập 3, tr.409, 410.

bay lên trời, mưa cứ rơi xuống đất, đôi lúa cứ phải chia lìa như một định lý không thể thay đổi?

Cũng vì đứng trong tương quan xã hội hiện thực, nên cảm nhận được sự gò bó, tù túng của cuộc sống thực tại mà Tản Đà mới có những giấc mộng lên hầu trời, được gặp những nhân vật phi thường, kể cả ông Hoa Thịnh Đốn (Oasington), Lư Thoa (Rútô) của phương trời xa xôi Âu - Mỹ; viết thư hỏi xin trời gả Hằng Nga, Chúc Nữ làm vợ bị trời mắng: *“Khách hà nhân giả, cố làm sao sống sã dám đưa thơ, Chốn thiên cung ai kén rể bao giờ, Chi những sự ngăn ngại cùng giấy má”*; khao khát được gió đưa đi *“Gió hỡi gió phong trần ta đã chán, Cánh chim bằng, chín vạn những chờ mong”*; ngậm ngùi trước cảnh “tổng biệt” nơi Thiên Thai; viết thư gửi người tình nhân không quen biết như để mở rộng không gian của đời sống riêng tư: *“Lòng kia, hỡi có tin lòng, Nước non khơi cách nghìn trùng chưa xa”*; muốn làm thằng Cuội chốn cung trăng để nhìn xuống thế gian mà cười ngạo. *Ngông từ trong vô thức là ý hướng vượt ra khỏi sự gò bó của các thiết chế xã hội, đi tìm không gian thoáng rộng hơn cho cái tôi.* Trong không gian thơ Tản Đà, có cái gì đó na ná như không gian của Thơ mới sau này, điều mà Nguyễn Kim Đính xác định rất đúng là “khát vọng vận động, chuyển dịch, vượt thoát đến một không gian mới”⁽¹⁾. Nếu nói Nguyễn Tuân sau này là nhà văn xê dịch thì phải kể đến bậc đàn anh của ông là Tản Đà. Xưa Nguyễn Công Trứ vào Nam ra Bắc, là nhà nho đi nhiều vào loại nhất trong lịch sử Nho gia nước ta nhưng ông đi vì việc triều đình, vì công vụ chứ không quan tâm không gian xê dịch. Thơ ông không có cảm hứng xê dịch, vượt thoát như trong thơ Tản Đà. Đó cũng là một đối sánh để hiểu thêm thơ Tản Đà, thơ đầu thế kỷ. Tiếc rằng những nhà thơ tài năng như Tản Đà còn là hiện tượng hiếm hoi của ba mươi năm đầu thế kỷ. Nhưng dấu sao, sự hiện diện của ông chính là kết tinh

1. Nguyễn Kim Đính, *Vài cảm nhận về không gian nghệ thuật trong Thơ mới*, sách *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thơ ca (60 năm phong trào Thơ mới)*, tái bản, NXB Giáo dục, H., 1999, tr.102.

thành tựu và đóng góp của thơ ba mươi năm này cho văn học dân tộc. Ông xứng đáng được các nhà Thơ mới kính trọng khi họ đã ra một số chuyên đề vào năm ông mất - năm 1939 - để tưởng niệm ông.

III. THỂ THƠ, NGÔN NGỮ VÀ BIỂU TƯỢNG THƠ

Năm 1934, khi Thơ mới đã được hai tuổi, Nguyễn Hữu Tiến đại diện cho các nhà cựu học nhận định về tình hình thể loại Thơ mới: “Thơ Tây thực có nhiều chỗ cho ta phải bắt chước. Bắt chước để mà bồi bổ vào chỗ khuyết điểm cho thơ ta. Nhưng chỉ có thể bắt chước được ở phần tinh thần tức là những cách tả tình tả cảnh cao thượng mà phổ thông dễ cảm người. Còn khuôn mẫu thì thơ cũ của ta đã có nhiều, không cần gì phải mô phỏng cả đến khuôn mẫu của thơ Tây nữa... Thơ cũ của ta có hai phái là thơ ta với thơ Tàu... trừ lối thơ Đường luật khó làm mà ít cảm ra, thì những người có thi tứ thi tình nên dụng công về cả các lối trên ấy, sở trường về lối nào cũng hay”⁽¹⁾. Thực ra, trong khi chờ đợi một thể hệ trẻ đào luyện trong các trường Pháp - Việt, thế hệ các nhà thơ sáng tác trong hai thập kỷ đầu có gần bó với cái học cũ đã tích cực thể nghiệm các thể “thơ ta”, tức thơ truyền thống nhằm cách tân nền thơ ca nói chung. Trong giai đoạn giao thời, các thể thơ cũ là “bãi thử” cho giới sáng tác.

Sự sôi động nhộn nhịp của đời sống thi ca trong ba chục năm đầu thế kỷ còn hằn in dấu vết trong đời sống của thể loại. Một cuộc thăm dò, tìm kiếm và thể nghiệm ráo riết tất cả những gì sẵn có trong kho tàng văn học viết và văn học dân gian dường như để chọn lấy hay tạo ra những thể thơ tối ưu nhất phục vụ cho việc diễn đạt các cảm xúc của con người trong kỷ nguyên mới, đó là ẩn tượng đầu tiên về đời sống của thể thơ thời kỳ này. Chưa bao giờ trước và sau đó, ta chứng kiến hiện tượng một nhà thơ lại sáng tác bằng nhiều thể thơ như vậy. Tản Đà như là nhà thơ tổng hợp những nét đặc trưng của cả nền thơ đã viết bằng thơ Đường luật, từ khúc, và cũng đã viết bằng thơ lục bát, song thất lục bát, hát xẩm, hát nói, viết lời cho ca cổ bản, cho hát tuồng. Trên cơ sở thi thể

1. Nguyễn Hữu Tiến, *Thơ mới và thơ cũ*, Nam Phong, số 193, tháng 2, 3-1934.

Lịch sử văn học Việt Nam

cũ, ông còn sáng tạo ra nhiều lối viết thơ luật riêng của mình và đặt tên cho chúng như *lộng hoàn, ô thước kiều, thu thủy*.

Nói đến thể thơ (thể tài) của thơ ca ba mươi năm đầu thế kỷ, cần trước hết nói đến số phận của thể thơ đã từ lâu phổ biến trong sáng tác của nhà nho Việt Nam - thể thơ Đường luật. Về số phận của thể thơ này, các ý kiến đánh giá thường không hoàn toàn nhất trí. Vào những năm ba mươi, các nhà Thơ mới đa số có cái nhìn phê phán gay gắt đối với thơ Đường luật. Năm 1939, nhân tưởng nhớ nhà thơ Tản Đà vừa mất, nhà thơ trẻ Xuân Diệu phát biểu: “Ta hãy tưởng lại thời ấy: các tiên nho đã mất, mà lòng kính phục thái quá của hậu nho còn mãi mãi dõi theo *Đông Dương tạp chí, Nam Phong tạp chí* là nơi người ta sưu tầm “thơ văn cổ”, những bài thơ khô khan, những trang trọng được mọi người bắt chước học theo. Các thi sĩ muốn làm thơ nhưng không có chuyện nói, đua nhau bước trên dấu chân các cụ xưa. Một thứ văn chương đã tàn cuộc, bao giờ cũng còn lại những đồ đệ kiểu mẫu, lè nhè trong buổi hoàng hôn. Giữa lúc thơ Việt Nam khô khan ở trong dấu xe cũ, giữa lúc lối “thơ *Nam Phong*” trị vì một cách bệ vệ, dùng những tiếng lớn để nói những chuyện con, diễn những ý sáo bằng những lời sáo hơn bội phần, giữa lúc trống rỗng và buồn tênh, Tản Đà đem tới một hồn thơ, Tản Đà cho văn học Việt Nam một thi sĩ”⁽¹⁾. Sự nhận định như vậy về thơ Đường luật của Xuân Diệu, nhà Thơ mới nhất trong số các nhà Thơ mới là điều dễ hiểu. Xuân Diệu trình làng bằng bộ “y phục tối tân” nói như Hoài Thanh thì tất nhiên ông không chịu được bộ áo the khăn xếp của các cụ đồ xưa. Sau đó hai năm Hoài Thanh cũng lại lạc quan mà nói: “Thể Đường luật vừa động đến là tan” (*Thi nhân Việt Nam*). Nhưng sự đời không đơn giản như thế. Gần đây, trong khoảng chục năm cuối thế kỷ XX, lại rộ lên phong trào sáng tác thơ Đường luật trong các câu lạc bộ trí thức về hưu, nhiều tập thơ Đường luật được xuất bản. Điều đáng nói là tác giả của những bài thơ Đường luật đó đều là những trí thức đã về hưu, hiện đang

1. Xuân Diệu, *Công của thi sĩ Tản Đà*, báo *Ngày nay*, số 167-1939, dẫn theo sách *Tản Đà - Về tác gia và tác phẩm*, NXB Giáo dục, H., 2001, tr.180.

ở độ tuổi 70 đến 80, những người ở thế hệ đàn em các nhà Thơ mới, đã chứng kiến sự kiện Thơ mới và hẳn là đã lớn lên trong không gian văn hóa Thơ mới. Vậy mà bây giờ họ quay trở lại với thơ Đường luật. Vì sao? Theo chúng tôi, cả hiện tượng thơ Đường luật bị các nhà Thơ mới phê phán gay gắt hồi đầu thế kỷ XX cũng như việc nó hiện đang được một số trí thức quan tâm đều chỉ có thể được hiểu đúng nếu chúng ta chú ý đến cái “mã nghệ thuật” của thể thơ này. Thơ Đường luật là thứ thơ ưu thời mẫn thế, thứ thơ cảm hoài, ngôn chí của con người nhân cách như chúng ta đã nói. Chuyện đời, chuyện thế sự, nhân tình thế thái, tình đời đối trắng thay đen, những câu chuyện thuận hay nghịch với đạo nghĩa nhà nho... đó là nguồn đề tài quen thuộc của thơ Đường luật. Cái tôi trong thơ nhà nho là con người nhận được nhân cách từ vũ trụ, có sứ mạng cao cả đối với xã hội nhân quần như bậc thiên sứ. Nó tự lãnh nhận trách nhiệm cao cả là xây dựng và bảo vệ trật tự cương thường, đạo lý trong xã hội. Nhiệm vụ của thơ Đường luật là chuyển tải cảm xúc của con người nhân cách ấy. Giai đoạn mười năm cuối thế kỷ XX ứng với thời kỳ nước ta tiến hành xây dựng nền kinh tế thị trường (xã hội chủ nghĩa). Không ít hiện tượng xã hội tiêu cực mà thời kinh tế bao cấp chưa bộc lộ rõ như tham nhũng, cửa quyền, quan liêu, bè phái, sa đọa nhân cách đạo đức, bất công xã hội xuất hiện làm nhức nhối tâm can những người có lương tri, nhất là những người đã từng chiến đấu cho lý tưởng về một xã hội công bằng tốt đẹp. Nhưng thơ, nhạc của thế hệ trẻ trong thập kỷ qua và hiện nay dường như lãng tránh các vấn đề xã hội nóng bỏng, chui vào tháp ngà của tình yêu riêng tư và do đó không thỏa mãn các thế hệ cha anh. Họ buộc phải cất tiếng nói, và quy luật tất yếu là họ trở lại với thể thơ có mã nghệ thuật phù hợp. Đó là lý do vì sao Nguyễn Hữu Cự trong bài viết *Thơ Đường xứ Nghệ trong trào lưu thơ Đường luật tiếng Việt ngày nay* đã nhấn mạnh rất có lý về “tư duy thế sự” của thơ Đường luật, về chuyện “nghệ thuật vị nhân sinh”, “Nay ở trong thơ nên có thép”⁽¹⁾. Các nhà thơ yêu nước đấu tranh chống Pháp nửa đầu thế kỷ đã từng dùng

1. Xem *Tuyển thơ Đường xứ Nghệ ngày nay*, sdd, tr.28, 29, 35.

Lịch sử văn học Việt Nam

thơ Đường luật là vì vậy (vấn đề này được nói đến trong chương về thơ ca yêu nước). Nhưng trong những năm đầu thế kỷ, tầng lớp trí thức trẻ Tây học chịu ảnh hưởng quan niệm con người cá nhân phương Tây. Họ muốn thể hiện những trạng thái xúc cảm của con người cá nhân, thể tục, trần thế như đã nói ở trên, bởi vậy họ không tìm thấy ở thơ Đường một phương tiện thích hợp, trái lại cảm thấy gò bó, khuôn khổ, cũ kỹ. Phê phán sự gò bó, cũ kỹ, mòn sáo của thơ Đường luật đối với họ không phải chỉ là câu chuyện phê phán một hình thức mà thực ra là phê phán mẫu hình cái tôi trữ tình của thơ Đường luật chỉ quanh quẩn cảm hoài, ngôn chí. Chúng tôi nói như vậy là căn cứ vào cả lịch sử thơ Đường luật giai đoạn giao thời.

Trong khoảng ba mươi năm đầu thế kỷ, quả thật số lượng thơ Đường luật Quốc ngữ đăng trên báo chí, đặc biệt trên *Đông Dương tạp chí*, *Nam Phong* là rất lớn. Thơ Đường luật yêu nước cách mạng là một bộ phận sẽ được khảo sát riêng. Đây chúng ta chủ yếu bàn đến bộ phận thơ Đường luật sáng tác công khai. Bộ phận thơ này vẫn giữ mã nghệ thuật cũ qua những bài thơ viết về đề tài lịch sử gửi gắm lòng yêu nước kín đáo. Đề vịnh đền Hùng, vịnh hồ Hoàn Kiếm, vịnh Bà Trưng, Bà Triệu, Trần Hưng Đạo, Lê Lợi... đã là đề tài cho rất nhiều bài thơ Đường luật Quốc ngữ trên báo chí thời kỳ này. Nhưng dường như cảm thấy có cái gì mòn sáo, người ta cũng đã cố gắng cách tân thơ Đường luật bằng cách giao cho nó chuyển tải những cảm hứng có tính chất thời đại, ví như đề tài về tình yêu, về những xúc cảm cá nhân khác... Sự cách tân này như ta thấy không thể khắc phục được mã nghệ thuật của thơ Đường luật. Tình thế mới buộc người làm thơ Đường luật đầu bảo thủ nhất cũng phải cách tân các yếu tố hình thức.

Có một sự cách tân hình thức đặc biệt quan trọng của thơ Đường luật Quốc ngữ (và cũng chính là của thơ hiện đại nói chung) mà ít người để ý đến. Đó là việc du nhập cách viết tách biệt các dòng thơ như ở Tây phương người ta vẫn làm. Thời xưa, thơ chữ Hán (và chữ Nôm) được viết liền thành một khối văn bản chứ không chia tách thành các dòng riêng biệt như thơ hiện đại. Lối viết “liền tù tì” như thế đòi hỏi niêm luật,

đối xứng... mới đọc tách được các dòng thơ. Lối viết tách bạch các câu thơ thành các dòng độc lập là hiện tượng mới mẻ của thơ viết bằng chữ Quốc ngữ, chịu ảnh hưởng cách viết thơ phương Tây. Hiện tượng này rất có ý nghĩa. Nhà Trung Quốc học người Nga Trerkaxki viết về thơ mới Trung Quốc đã nhận xét: “Nguyên lý chia bài thơ thành các dòng được người Trung Quốc vay mượn ở Tây phương. Tất nhiên ở đây nói đến bức tranh hình thức của câu thơ, đến sự tiếp nhận nó bằng thị giác, bởi vì bất kỳ một bài thơ cổ điển nào được viết không chia dòng, viết như một văn bản dày đặc bao giờ cũng được tiếp nhận như là sự phối hợp các bộ phận có quan hệ chặt chẽ có ý nghĩa như nhau (nhịp điệu, vần, cú pháp) của một chỉnh thể”. Về tầm quan trọng của cách viết mới này, Phùng Chí viết: “Trước hết, thi pháp cũ bị phá vỡ, đối với nhà thơ, đã có một khả năng mới cho sự tự thể hiện tốt nhất, còn độc giả dễ hiểu thơ hơn”⁽¹⁾. Có thể mượn cách nhìn của các nhà nghiên cứu trên đây để xem xét thơ Đường luật Quốc ngữ ở ta. Theo chúng tôi, sự tách dòng thơ theo lối Tây phương được người hiện đại vận dụng viết thơ nói chung, trong đó có thơ Đường luật, mở ra một thời kỳ mới, cho phép nhà thơ có cái nhìn khác về vị trí của câu thơ và người đọc tiếp nhận thơ giữa các dòng thơ, giữa khoảng trắng như Đỗ Đức Hiếu viết: “Nhà nghiên cứu Pháp J. Còhen nhận xét xác đáng rằng, về không gian (trên mặt giấy), đặc trưng của thơ là nó chiếm ít không gian hơn; trang in thơ có rất nhiều khoảng trắng, trắng giữa dòng chữ, trắng ở bốn lề trang giấy. Chất thơ tức là những rung động, những cánh bay của tình cảm và tư tưởng, những xúc cảm của say mê, v.v.. do âm điệu ngôn từ tạo nên, và chủ yếu nằm ở các khoảng trắng”⁽²⁾. Từ lâu, Lê Thanh trên tạp chí *Tri tân* đã dẫn lời của Gustave Kahn nói về luật ba nhất của thơ tự do: “Một câu thơ phải là một đoạn văn ngắn hết sức, đọc hết có thể ngừng giọng mà có đủ nghĩa

1. L. E. Trerkaxki, *Novaia kitaixkaia poezia 20-30 gody* (Thơ mới Trung Quốc những năm 20-30), NXB Khoa học xã hội, Matxcơva, 1972, tr.195.

2. Đỗ Đức Hiếu, *Thi pháp hiện đại*, bài *Thế giới thơ Nôm Hồ Xuân Hương*, NXB Hội Nhà văn, H., 2000, tr.70.

Lịch sử văn học Việt Nam

về thị giác và ý nghĩa, hiểu như vậy người ta có thể nói rằng một câu thơ là một chân điệu dài hợp bởi nhiều chân nhỏ”. Lê Thanh nhận xét “một câu thơ cũng phải là một bức tranh hay là một phần bức tranh có đủ ý nghĩa. Đọc câu thơ, nghĩa là nhìn vào bức tranh, người ta có thể ngừng không phải đưa con mắt đi một nơi khác mà cũng có sự bằng lòng vì đã được thấy một cái gì có ý nghĩa”). Những nhận xét này của Lê Thanh và Đỗ Đức Hiểu thích hợp cho thơ, kể cả thơ Đường luật Quốc ngữ, được viết tách dòng theo kiểu Tây phương chứ không phải cho thơ Đường luật viết “liền tù tì” thời cổ. Quả thật, xét về sự tiếp nhận thuần túy thị giác, khi viết các câu thơ thành từng dòng theo kiểu thơ Tây phương, nhà thơ tất có cảm giác về tính chất độc lập của từng câu thơ - dòng thơ, từ đó sẽ có ý tưởng về sự độc lập của mỗi dòng thơ về độ dài, về vận luật, về sự kết nối, con đường sáng tạo, đối mới sẽ mở ra, tiền đề của sự xóa bỏ niêm luật. Đó là điều mà Hoài Thanh đã linh cảm thấy mà chưa nói rõ khi ông dùng chữ “hình dáng” để mô tả hai câu thơ vắt dòng của Xuân Diệu “những thể thơ, cũng như toàn thể xã hội Á Đông, muốn mưu lấy sinh tồn, không ít thì nhiều cũng phải thay đổi hình dáng” (*Thi nhân Việt Nam*).

Những cố gắng, thử nghiệm phá vỡ niêm luật chặt chẽ của thơ Đường luật trước hết thể hiện trong các bài thơ lặp lại một từ nào đó, thường là từ đầu câu thơ trong hầu hết tám câu thơ bảy chữ. Ví dụ bài thơ *Công nợ* của Nguyễn Văn Hiến:

Công nợ như anh được mấy người?

Nợ giảng, nợ gió, nợ giờ rời.

Nợ hòn đá Tân cao nghìn trượng

Nợ dải sông Tô rộng mấy mươi.

Nợ nước với đầy cơn sóng vỗ,

Nợ người mưa nắng chốn xa khơi.

Nam nhi đeo nợ là đeo thể,

Há nợ như ai để tiếng cười.

(*Nam Phong*, số 13-1918)

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Biện pháp lặp chữ *nợ* đem lại ấn tượng dài rộng cho bài thơ, làm mất cảm giác đăng đối quá chặt chẽ của thơ luật mặc dù trên thực tế vẫn có đối xứng ở mức độ nào đó, công thức *đề, thực, luận, kết* không còn là bắt buộc. Đây là hiện tượng khá phổ biến của thơ Đường luật Quốc ngữ ở đầu thế kỷ XX. Một ví dụ nữa trích từ cuốn *Hoa nguyệt triều hý* do Nguyễn Hữu Sanh làm “chủ bốn” in tại Sài Gòn năm 1910: bài thơ *Hoài tình*:

Buồn nghe cái dễ vắn (vắn) ven thêm,
Buồn nỗi (nỗi) tình chung hết lại chêm.
Buồn mối tơ sen lòng khẩn (khẩn) khít,
Buồn thân bồ liễu (liễu) dạ im liềm (lìm).
Buồn nghe dưới lá hơi anh yển,
Buồn ngóng trên không thấy chị thiêm,
Buồn rất đối (đối) buồn tình biết chẳng,
Buồn không tin nhận nỗi lời thêm.

Những cách tân như trên có đem lại một sắc thái mới cho thất ngôn bát cú nhưng dung lượng của nó là cố định, không nới rộng được vì thế hầu hết các nhà Thơ mới tiêu biểu sau này đã không sử dụng thể Đường luật. Thơ luật không những gò bó mà còn hạn chế về dung lượng. Thời trung đại, có lúc người ta đã thí nghiệm loại truyện thơ Nôm viết trên thơ Đường luật bằng cách ghép lại vài chục bài thơ thất ngôn bát cú (như truyện thơ *Vương Tường*). Nhưng do các bài thơ luật đều là một thực thể khép kín, không tạo được tính liên mạch, liên tục cần thiết cho tự sự hoặc trữ tình dài hơi nên kiểu truyện thơ này đã không được phát triển. Trong thời hiện đại, khuôn khổ chật hẹp này lại càng khó khăn cho việc diễn đạt các tư tưởng cảm xúc mới. Các nhà thơ do đó không những cảm thấy sự không thích hợp của các biểu tượng, ngôn từ sáo cũ, của niêm luật mà còn muốn phá vỡ khuôn khổ hạn hẹp của luật Đường, muốn đem đến cho thể thơ này một dung lượng lớn hơn bằng một số biện pháp kỹ thuật dễ nhận thấy. Đó là việc dùng thể thơ tứ tuyệt để tổ chức thành bài thơ dài. Xưa cũng có các bài thơ dài trường thiên (như *Tỳ bà hành* thể hành của Bạch Cư Dị hay *Chinh phụ ngâm* nguyên tác

Lịch sử văn học Việt Nam

của Đặng Trần Côn, thể trường đoản cú) nhưng đó là lối thơ không chia thành khổ thơ mà cứ viết liền mạch (tư duy phân tích về mặt hình thức thuần túy ở đây vắng mặt). Để tổ chức thể thất ngôn tứ tuyệt thành một bài thơ dài mà không có cảm giác về sự khép kín của từng bài thơ, hay nói cách khác, mỗi bài tứ tuyệt trở thành một khổ thơ tuy độc lập nhưng lại gắn kết với nhau, Tản Đà đã thử nghiệm nhiều lối viết theo nguyên tắc gắn nối các bài tứ tuyệt lại. Đây là bài thơ *Còn chơi* ông viết theo điệu *lộng hoàn*. Tản Đà chú như sau: “Lộng hoàn là tung quả cầu. Hai tay tung ba quả cầu, tung lên rơi xuống vẫn còn ba quả cầu”. Nghĩa là có ba chữ làm nhân tố gắn kết để có thể bắt gặp ít nhất một trong ba chữ đó trong bất kỳ một câu thơ nào. Đây không phải là một trò chơi khoe kỹ xảo mà là một thể nghiệm, thăm dò thử tạo ra thể thơ mới từ thể Đường luật:

*Ai đã hay đâu tớ chán đời,
Đời chưa chán tớ, tớ còn chơi.
Chơi cho thật chán cho đời chán,
Đời chán nhau rồi tớ sẽ thôi.
Nói thể can chi tớ đã thôi,
Đời đương còn tớ, tớ còn chơi,
Người ta chơi đã già đời cả,
Như tớ năm nay mới nửa đời.*

(Tập văn thơ *Còn chơi*, 1921)

Cứ như thế, ông kéo bài thơ dài được 15 khổ. Niêm luật, đối xứng không phải là điều quan tâm của tác giả. Bài *Lo vãn ế* theo cách khác song vẫn có chung nguyên lý thể nghiệm khả năng liên kết các bài tứ tuyệt thành bài thơ dài, biến các bài tứ tuyệt từ chỗ là bài thơ hoàn chỉnh thành một khổ thơ mà ý nghĩa tuy tương đối hoàn chỉnh nhưng có phụ thuộc vào các khổ khác. Không rõ sự thí nghiệm này đạt hiệu quả đến đâu. Song ta có thể thấy là lối viết thơ dài trên cơ sở kết nối nhiều bài tứ tuyệt (mà không cần các biện pháp lặp lại như thế) sau này được dùng trong Thơ mới. Một số nhà thơ mới đã viết một số bài thơ dài bảy chữ tách từng khổ bốn câu (ví dụ Thế Lữ với bài thơ *Giây phút hạnh lòng*,

Hàn Mặc Tử với *Đầy thôn Vĩ Dạ*, Xuân Diệu với *Đầy mùa thu tới*). Phải chăng những thí nghiệm của Tân Đà viết những bài thơ dài không theo *bài luật* truyền thống đã tạo tiền đề cho họ?

Các nhà thơ giai đoạn giao thời đã thể nghiệm viết bằng cả từ khúc truyền thống. *Từ* là một thể tài kết hợp thơ và nhạc. Truyền thống kết hợp thơ nhạc đã có từ *Kinh Thi* song chỉ đến đời Đường thì *từ* mới thực sự hình thành. Từ thời Trung Đường về sau, thi nhân lấy nhạc khúc phối hợp với ca từ, không dùng thơ tuyệt cú đơn điệu như trước nữa mà cải dụng thơ ba chữ, năm chữ và bảy chữ để phối hợp với nhạc⁽¹⁾. Nếu không tính đến việc từ là thơ kết hợp với nhạc thì từ có dáng vẻ của thơ tự do mặc dầu thực ra từ có nhiều làn điệu khác nhau và cũng bị quy định bởi một số quy tắc. Trên phương diện dùng thanh vận âm luật thì từ không đòi hỏi một cách gay gắt sự phân biệt bằng trắc như thi (thơ Đường luật), bài từ nhiều vần hơn, giàu nhạc tính hơn⁽²⁾. Đặc điểm này của từ đã được nhiều nhà thơ đầu thế kỷ XX ở ta khai thác mà điển hình là Tân Đà. Thực ra cuối thế kỷ XVIII, Phạm Thái (trong *Sơ kính tân trang*), Hồ Xuân Hương (trong *Lưu hương ký*) đã sử dụng từ để viết những khúc ca diễn tả tâm trạng nhớ nhung, chờ đợi bạn tình. Sang cuối thế kỷ XIX, có Đào Tấn viết từ nhưng bằng chữ Hán. Sự khác biệt giữa từ của Tân Đà, Trần Tuấn Khải với từ của các tác giả khác trước đó có lẽ là ở chỗ Tân Đà, Trần Tuấn Khải làm từ để đọc như thơ chứ không để ngâm, hát. Điều quan trọng là khi in trên giấy, từ đã được người đọc tiếp nhận (xét về mặt thị giác) như một thể thơ tự do, không hạn định về số câu chữ, về đối xứng... Đây có lẽ cũng là đặc điểm chung của tất cả các thể tài có tính chất nguyên hợp như hát nói, hát xẩm khi được in thành văn bản thơ ở đầu thế kỷ. Từ năm 1941 Hoài Thanh từng nhận định rằng từ khúc mà người ta toan đưa làm thể thơ chính thức của Thơ mới không phải là tiền thân của thể Thơ mới tự do. Song

1. Nhiều tác giả, *Cổ điển văn học tam bách đề*, phân viết về *Từ khúc*, Thượng Hải cổ tịch xuất bản xã, 1986, tr.407, 408.

2. *Cổ điển văn học tam bách đề*, sdd, tr.407-413.

chắc chắn cũng phải trên cơ sở những thí nghiệm mò mẫm như vậy về khả năng chuyển tải tình điệu mới của các thể thơ sẵn có thì các nhà thơ mới sau đó mới tìm ra những thể thơ ổn định riêng cho Thơ mới. Mặt khác, theo chúng tôi cũng nên tính đến vai trò thực tế của *từ* đối với sự hình thành nên Thơ mới ở Trung Quốc. Nhà nghiên cứu Trung Quốc Chu Tinh phân chia thể loại Thơ mới Trung Quốc từ Ngũ Tứ trở về sau thành 4 loại: thơ ở giai đoạn đầu chịu sự ảnh hưởng rõ rệt của *từ* đời Tống và dân ca; câu thơ tự do và thơ văn xuôi chịu ảnh hưởng mạnh của Baudelaire, Whitman, Tagor, thơ haikur Nhật Bản; thơ cách luật theo luật thơ sonet Tây phương; thơ chịu ảnh hưởng mạnh của chủ nghĩa tượng trưng phương Tây⁽¹⁾. Cho dù đây còn là vấn đề mà giới nghiên cứu Trung Quốc chưa thống nhất song nhận định như vậy về vị trí của *từ* trong thơ hiện đại chúng tôi cho là có căn cứ nhất định. Cũng năm 1941, Lê Thanh trên tạp chí *Tri Tân* đã viết: “Người ta nói rằng Thơ mới là *từ* khúc... Đọc và xét kỹ những bài *từ* trên này, ta nhận thấy những đặc sắc: vần liền, vần cách tùy ý, số chữ không nhất định, điệu tự mình đặt. Với bấy nhiêu đặc sắc về hình thức, ta đã có thể liệt *từ* khúc vào thơ tự do và nói rằng thơ tự do chỉ là *từ* khúc. Sự nhận xét ấy tuy cũng xác đáng, nhưng chỉ xác đáng trong phạm vi của nó... những đặc sắc về hình thức chỉ là những đặc sắc phụ. Còn bao nhiêu đặc sắc khác can hệ hơn nó phân biệt *từ* khúc là *từ* khúc mà thơ tự do là thơ tự do” (*Tri Tân*, số 19, tháng 10-1941). Dù ông có phân biệt bản chất khác nhau giữa *từ* và thơ hiện đại, song ông cũng phải thừa nhận tiêu chí hình thức của *từ* giống thơ tự do. Nhân đây cần xem lại bài thơ *Tình già* của Phan Khôi năm 1932 mà nhiều người coi là bài Thơ mới vào loại đầu tiên. Chúng tôi cho rằng đây chỉ thuần túy là một bài *từ* giống như tất cả mọi bài *từ* khác của Tân Đà, của Trần Tuấn Khải và của các nhà viết *từ* khúc trong Nam Kỳ hồi đầu thế kỷ. Có điều sự ra đời của bài *từ* này đúng vào thời điểm sự chuẩn bị cho Thơ mới ra đời đã chín muồi nên

1. Chu Tinh, *Tân văn và thể loại khảo luận*, Bắc Kinh, Thượng Hải, 1954. Dẫn theo Terkaxki, *Thơ mới Trung Quốc những năm 20-30*, tr.193.

nó may mắn được người ta gán cho vai trò phát động như một người lính may mắn có mặt cầm cờ đứng lúc đồn địch đầu hàng.

Khác với thơ Đường luật và từ khúc vốn có nguồn gốc ngoại lai, *hát nói* và *hát xẩm* là những thể tài phối hợp giữa thơ và nhạc của người Việt. Hát nói đã tồn tại từ lâu nhưng được Nguyễn Công Trứ (1778-1859) nâng lên thành một thể tài của văn chương bác học và tiếp tục được các thi sĩ cuối thế kỷ XIX như Nguyễn Khuyến, Dương Khuê, Dương Lâm, Chu Mạnh Trinh hoàn thiện. Một số nhà nghiên cứu cho rằng hát nói là tiền thân của thể Thơ mới tám chữ. Hoài Thanh trong *Thi nhân Việt Nam* nhận định “Ca trù biến thành thơ tám chữ. Thể thơ này ra đời từ trước 1936, nghĩa là trước khi Ô. Thao Thao đề xướng. Yêu vận mất, phần nhiều vẫn liền châu”. Nguyễn Lộc cũng có ý kiến tương tự: “Hát nói của Nguyễn Công Trứ và các nhà thơ khác trong giai đoạn nửa đầu và nửa cuối thế kỷ XIX còn là cơ sở để hình thành thể Thơ mới tám chữ trong giai đoạn những năm ba mươi của thế kỷ này (thế kỷ XX - T.N.T)”⁽¹⁾. Trái lại, có người cho rằng chính thơ Pháp đã cấp kinh nghiệm để thêm số chữ cho câu thơ Việt Nam có tám chữ. Lam Giang, Vũ Tiến Phúc viết: “Đa số thanh niên hấp thụ Tây học đã tiếp xúc với một nguồn thơ khác thơ Đường. Câu thơ alexandrin 12 âm của Pháp đã ảnh hưởng nhiều đến việc tăng số chữ trong câu thơ Việt”⁽²⁾. Như thế hai ông lại nghĩ những câu thơ dài tám chữ của Thơ mới bắt nguồn từ thơ Pháp. Đây là vấn đề còn phải xem xét kỹ lưỡng hơn trước khi đưa ra kết luận cuối cùng. Chúng tôi thấy các tập thơ diễn xướng xuất bản tại Sài Gòn sử dụng khá phổ biến từ khúc 7 chữ xen 8 chữ (nhưng không phải là hát nói), vẫn liền châu chứ không theo yêu vận. Về mặt

1. *Văn học Việt Nam nửa cuối thế kỷ XVIII đến hết thế kỷ XIX*, tái bản lần ba, NXB Giáo dục, H., 199, tr.516.

2. Lam Giang, Vũ Tiến Phúc, *Thảo luận luật Thơ mới*, 1940. Dẫn theo sách *Hồn thơ nước Việt thế kỷ XX* (cùng tác giả), Sài Gòn, Ban tu thư Sơn Quang, Sài Gòn, 1967.

Lịch sử văn học Việt Nam

hình thức, lối thơ này gần lối thơ tám chữ của Thơ mới sau này hơn là thể hát nói:

*Có lưu lạc mới trải mùi cay đắng,
Không phong trần sao rõ mặt bướm ong.
Phải tua toan hồng điệp duyên xong,
Thì mới khỏi biệu mai phận quá.
Há chẳng thấy như nàng Kiều thuở nọ,
Cùng chàng Kim kết nghĩa gió trăng;
Sao không ai như Thôi thị (Thôi Oanh Oanh) ngày xưa,
Cùng Quân Thoại (Trương Quân Thụy)
cũng kết duyên cầm sắt.⁽¹⁾*

1. *Hoa nguyệt triều ký*, Chủ biên Nguyễn Hữu Sanh, Sài Gòn, 1910. Bài *Nam triều nữ*, theo *Trường thiên điện*.

Chương VI

VĂN XUÔI QUỐC NGŨ - CON ĐƯỜNG HÌNH THÀNH VÀ ĐỊNH HÌNH CỦA TIỂU THUYẾT VÀ CÁC THỂ TRUYỆN, KÝ THEO MÔ HÌNH HIỆN ĐẠI^(*)

Văn học trung đại Việt Nam căn bản được xây dựng bằng thơ, gồm cả thơ Hán và thơ Nôm. Mười thế kỷ văn học là mười thế kỷ thơ, với khởi đầu là bài thơ “thần” 4 câu, gắn với chiến công đánh Tống của Lý Thường Kiệt năm 1077 trên sông Như Nguyệt:

Nam quốc sơn hà nam đế cư

Và sự tiếp tục của nó còn lấn sang hai thập niên đầu thế kỷ XX với thơ trào phúng của Nguyễn Khuyển, Tú Xương; thơ của các nhà nho trong phong trào Duy tân, Đông du, Đông Kinh nghĩa thực, trước khi chuyển sang thời kỳ chuẩn bị cho phong trào Thơ mới xuất hiện. Văn xuôi cũng chiếm một tỷ lệ không nhỏ trong bộ phận viết bằng chữ Hán; và ở bộ phận này tất cả đều phải tuân thủ những quy lệ chặt chẽ để được gọi là văn tế, là phú, là hịch, cáo, chiếu, biểu; là bi, thư, tự, lục, khải, luận, bạt... Nếu có một ít tác phẩm văn xuôi Hán và Nôm, nằm ngoài các loại văn xuôi chúc năng trên, thì cũng vẫn phải tuân thủ một sự đăng đối theo lối biến ngẫu để không lẫn với lời nói thường.

Sự chuyển động từ văn học trung đại sang văn học hiện đại trong lịch sử văn học dân tộc được đánh dấu bởi sự xuất hiện của văn xuôi

^(*) GS. Phong Lê viết.

Lịch sử văn học Việt Nam

Quốc ngữ từ giữa thế kỷ XIX để thay dần vị trí của văn xuôi Hán và Nôm; rồi dần dần vươn lên một vị thế mới không những là bình đẳng, mà về sau còn là vượt trội trong đối sánh với thơ. Do đặc thù của lịch sử như trên, nên trước khi nói đến văn xuôi Quốc ngữ tưởng cũng nên điểm qua một ít sự ra đời của văn xuôi Hán và Nôm, để thấy văn xuôi, dẫu không có vị thế chủ đạo so với thơ, cũng có một lịch sử của nó trong văn học dân tộc.

Và cũng là để thấy, để đến với mục tiêu “lời nói thường” của câu văn xuôi Quốc ngữ, văn xuôi trung đại đã phải trải một thời gian dài nhiều thế kỷ thoát ra khỏi trạng thái bất phân văn-sử-triết; ở trạng thái đó văn xuôi là một khu vực rộng gồm nhiều loại - kể từ văn xuôi chức năng, văn xuôi quan phương chuyên dụng trong học đường và thể giới quan trường rồi mới đến các loại văn xuôi nghệ thuật. Cần một tiến trình nhiều thế kỷ mới có được sự phân hóa như thế, bởi trong tâm lý sáng tạo và tiếp nhận văn chương thời trung đại (kể cả Đông và Tây) lời nói thường, lời nôm na đều không được xem là văn chương. Do vậy mà ông Jourdain trong kịch *Trường giả học làm sang* của Molière thế kỷ XVII ở Pháp mới có cái hạnh phúc được sống sót và sung sướng thấy hàng ngày mình vẫn làm... văn xuôi! Do vậy mà bàn về văn xuôi thời trung đại ở Việt Nam - kể cả Hán và Nôm - là bàn về một hệ thống các văn bản tuy không phải là thơ, nhưng vẫn chịu sự chi phối của nhiều lệ luật.

Sự tuân thủ mọi quy định về thể thức trong các loại văn xuôi chức năng là yêu cầu tuyệt đối, thế nhưng chính ở đây đã để lại cho lịch sử những áng văn đứng ở đỉnh cao nhất các giá trị của văn học dân tộc, tính cho đến nay. Đó là *Chiếu dời đô* thế kỷ XI, là *Hịch tướng sĩ* thế kỷ XIII,... và *Bình Ngô đại cáo* thế kỷ XV.

Còn văn xuôi nghệ thuật gắn với sáng tạo của cá nhân và tình cảm riêng tư của con người là bước phát triển về sau, trong quá trình từng bước phân hóa ba bộ môn văn - sử - triết, và quá trình dần dần phân biệt và tách ra khỏi các loại văn xuôi chức năng.

Cuộc hành trình từ sự hỗn hợp nhiều chức năng của các loại văn xuôi Hán và Nôm để đến với lời nói thường - của câu văn xuôi Quốc

ngữ - phải cần đến 7, 8 trăm năm, tức là đến giữa thế kỷ XIX. Và từ giữa thế kỷ XIX đến nay lại tiếp tục một hành trình đầy biến động của câu văn xuôi Quốc ngữ.

I. VÀI NÉT VỀ TÌNH HÌNH VĂN XUÔI HÁN VÀ ĐIỆN MẠO VĂN XUÔI NÔM TRONG LỊCH SỬ

Đời sống dân tộc với bao là chuyện kể trong nhân dân theo phương thức truyền miệng được lưu truyền từ rất lâu đời. Nhưng mãi đến thế kỷ XIV đời Trần, các nhà nho mới có thể dùng chữ Hán để ghi lại một phần nhỏ trong số lượng phong phú đó mà tác phẩm văn xuôi thuộc loại sớm nhất là *Việt điện u linh* của Lý Tế Xuyên, thế kỷ XIV, ghi chuyện các vị thần được nhân dân tôn thờ. Rồi *Lĩnh Nam chí quái* của Trần Thế Pháp thế kỷ XV, ghi những chuyện lạ của dân gian, trong đó có chuyện về nhân vật Hà Ô Lôi nổi tiếng. Còn phải kể trước đó là *Thiên uyển tập anh*, thế kỷ XIII, và *Tam Tổ thực lục*, thế kỷ XIV, ghi chuyện những người nơi vườn Thiên, trong đó có chuyện sư Huyền Quang và nàng Điềm Bích. Rồi là các biên niên sử như *Việt sử lược*, *Đại Việt sử ký*... Và tập ký sự có nội dung hồi ức *Nam Ông mộng lục* của Hồ Nguyên Trừng...

Đây chỉ là một lược kể rất không đầy đủ.

Cuối thế kỷ XV có *Thánh Tông di thảo* gồm 19 truyện truyền kỳ gồm cả truyện thực và ảo, có truyện thật hấp dẫn như *Tinh chuột*, *Duyên lạ xứ hoa*... Thế kỷ XVI có tiếp *Truyện kỳ mạn lục* của Nguyễn Dữ gồm 20 truyện thuộc loại ngắn, dựa theo thể truyền kỳ của Trung Quốc để ghi lại những chuyện lạ của người trần xứ ta, trong đó nổi bật hình ảnh trung tâm là những người phụ nữ như Đào thị, Nhị Khanh, người con gái Nam Xương... và những giai nhân hiệp khách trong cuộc sống giang hồ.

Thế kỷ XVIII phát triển mạnh mẽ loại truyện chương hồi với vị trí hàng đầu của *Hoàng Lê nhất thống chí* gồm 17 hồi chính biên và 10 hồi tục biên. Đây là bức tranh sôi động và hoành tráng của dân tộc vào 30 năm cuối thế kỷ XVIII, kể từ đời Hiến Tông cuối Lê đến đầu đời Gia Long.

Lịch sử văn học Việt Nam

Đối với người đọc hôm nay, *Hoàng Lê nhất thống chí* mang cả giá trị lịch sử và giá trị nghệ thuật; và như vậy đó là áng văn hiếm hoi, đánh dấu sự trưởng thành của văn xuôi dân tộc. Điều đáng lưu ý nữa là tuy được gọi là *chí* nhưng nó có đủ phẩm chất một *truyện-ký*, bám sát diễn biến của thời cuộc, mà không nhòa mờ chân dung, tính cách con người.

Cùng với bộ truyện ký nổi tiếng này, văn xuôi Hán thế kỷ XVIII còn có *Thượng kinh ký sự* của Lê Hữu Trác, *Tang thương ngẫu lục* của Nguyễn Án và Phạm Đình Hổ, *Vũ trung tùy bút* của Phạm Đình Hổ, *Công dư tiệp ký* của Vũ Phương Đề, *Lan trì kiến văn lục* của Vũ Trinh...

Văn xuôi Hán vẫn còn phát triển liên tục với số lượng không nhỏ trên nhiều loại văn trong các thế kỷ sau.

Ngoài các tác phẩm có thể xem là văn xuôi nghệ thuật như được nói ở trên cũng cần chú ý số lượng và chất lượng của các loại văn xuôi chức năng, nếu ta biết mọi thể hệ nhà nho, trong lịch sử trung đại, đều không ai không viết văn xuôi trên lịch trình khoa cử và trong hành trạng của một kẻ Sĩ nhập thế hoặc xuất thế. Hãy dừng lại ở một người có tư cách kết thúc nền văn chương trung đại là Nguyễn Khuyến.

Nguyễn Khuyến ngoài thơ Hán, thơ Nôm cũng còn viết văn xuôi Hán, như bất cứ nhà nho đại khoa nào khác.

Đó là bài *Văn sách thi Đình* khoa Tân Mùi 1871; là *Gia phả chi thứ họ Nguyễn*; là bài văn tế, thay mặt dân Thanh Hóa khóc Nguyễn Tri Phương, vân vân...

Đó còn là bài ký *Cây gậy long trúc*, tác giả viết về “số phận” của một cây gậy bỗng dựng gần với tuổi già bất hạnh của mình:

“... Ta lâu nay ốm bỏ, tuổi tác già nua, tối tăm lặn độn, không có gậy khó mà đứng vững được. Có gậy rồi, nơi chân non lợi nước ta cùng người chung thủy mãi chẳng? Than ôi! Không có Sơn Ông thì không có ai biết đến người. May cho người được Sơn Ông biết đến mà trở thành cây gậy của ta, để được tiếng với đời. Cũng không may cho người được Sơn Ông biết đến mà trở thành cây gậy của ta, để đến nỗi phải long đong khổ nhọc mà không tự hồi. Ấy là điều đáng buồn vậy. Còn như kiến thức của kẻ qua đường thì có đáng kể gì!

Bèn bảo con là Hoan viết mấy lời, làm bài ký về cây gậy của ta”⁽¹⁾.

Trong 10 thế kỷ văn học trung đại Việt Nam, rõ ràng thơ theo luật Đường, là thể loại dường như bất cứ ai đã được gọi là nhà nho, đã đến được với cửa Khổng sân Trình đều có thể làm, và bắt buộc phải làm, để qua các cửa ải thi cử, do thể mà đóng vai trò chủ đạo trong sinh hoạt văn chương học thuật. Còn nếu mở rộng ra các thể thơ dân tộc như lục bát trong ca dao hoặc các truyện thơ Nôm, và song thất lục bát trong các khúc ngâm thì tác giả của nó là cả một lực lượng “khuyết danh” hoặc vô danh thật đông đảo, thời nào cũng có, chẳng lúc nào vắng thiếu. Hiểu như vậy để thấy so với thơ, văn xuôi quả có ít hơn. Nhưng dấu thể văn xuôi cũng không phải là quá hiếm theo sự lược kể như trên; và nếu mở rộng phạm vi bao chứa của văn xuôi sang tất cả các loại văn chức năng như đã kể, thì đối tượng phân tích của chúng ta sẽ không sao xuể.

Những áng văn xuôi chữ Hán cuối cùng xuất hiện trong phong trào Duy tân và Đông Kinh nghĩa thực vào thập niên đầu thế kỷ XX mà gương mặt tiêu biểu và sáng giá nhất là Phan Bội Châu trong cuốn tiểu thuyết *Trùng Quang tâm sử* (viết trong khoảng 1921-1925). Và 20 năm sau là tập thơ chữ Hán cuối cùng: *Ngục trung nhật ký* của Hồ Chí Minh - người khai mạc kỷ nguyên Dân chủ Cộng hòa.

Hiện tượng các tác gia hiện đại Việt Nam viết bằng chữ Hán cũng tự nhiên như nhiều nhà thơ lớn của Pháp cuối thế kỷ XIX viết theo lối chữ Latinh. Có điều chữ Hán và chữ Latinh vẫn là hai chuyện khác nhau. Từ chữ Latinh mà có chữ cho hầu hết các quốc gia châu Âu như Anh, Pháp, Ý, Đức, Tây Ban Nha, Nga, các dân tộc Trung Âu và Bắc Âu. Còn chữ Hán thì mỗi liên quan với tiếng Việt nhìn chung là lỏng lẻo. Thế mà mỗi duyên cặp kênh giữa *chữ* và *tiếng* ấy lại có thể kéo dài hàng ngàn năm!

*
* *

1. Nguyễn Khuyển - *Tác phẩm*, bản dịch của Nguyễn Văn Huyền, NXB Khoa học xã hội, H., 1984, tr.645.

Lịch sử văn học Việt Nam

Nếu đã có văn xuôi chữ Hán thì tất nhiên cũng có văn xuôi Nôm, sau sự ra đời của chữ Nôm từ thế kỷ XIII. Văn xuôi Nôm - đầu vẫn phải dựa theo các lệ luật để giữ cho được sự đăng đối của nghĩa và âm, như trong văn xuôi Hán - cũng có một lịch sử đáng nhớ với rất nhiều tên tác phẩm trước và sau thế kỷ XV như của Nguyễn Hàng, Nguyễn Bá Lân, Nguyễn Cư Trinh... nhưng đáng tiếc là không lưu lại được văn bản.

Tất nhiên ở đây chưa thể có văn “nôm na” đầu là trong văn xuôi, bởi để tham dự được vào thế giới văn chương, nếu chưa phải là thơ, thì cũng phải là văn - với các quy định về văn thể, để cho được gần với thơ trong sự đối ứng về câu chữ và vần điệu.

Từ đầu thế kỷ XVII đã có văn Quốc ngữ trong các hoạt động của Thiên Chúa giáo như *Phép giảng 8 ngày*. Ở khu vực này cũng đồng thời có cả văn Nôm. Đó là sách *Thiên Chúa thánh giáo khai mông* ra đời trong khoảng từ 1623 đến 1645, và sách *Truyện Tiều-du-la* (*Theodora*) thuộc trong số 500 truyện Nôm ra đời trong khoảng thời gian 1632-1638 do một linh mục Dòng Tên là Girolamo Majorica (1591-1656) soạn tại Kẻ Rum Nghệ An⁽¹⁾.

Những văn bản này cho đến nay do nằm ở các thư viện nước ngoài, nên vẫn còn ít người được đọc.

Nói đến văn Nôm trong khu vực kinh bốn Thiên Chúa giáo thì cũng cần nhắc đến các áng văn Nôm là bản dịch một số kinh sách nhà Phật, cùng với bản dịch ra Nôm các tác phẩm Hán như *Truyện kỳ mạn lục*, *Công dư tiếp ký*, và bản chép truyện Trương Chi trong *Sử Nam chí di*, vân vân...

Văn xuôi Nôm tiếp tục tồn tại trong khiếm nhường cho đến thời Tây Sơn của Quang Trung, là vị vua chủ trương lập Sùng Chính viện và mời La Sơn phu tử làm Viện trưởng để tổ chức việc san định, phiên dịch các kinh sách của Nho gia, từ Hán sang Nôm.

1. Dẫn theo Lại Văn Hùng, *Truyện ngắn nhìn trong nguồn mạch*, Tạp chí Văn học, số 2-2001.

Thời Tây Sơn Quang Trung có thể xem là thời thịnh của văn Nôm sau một thế kỷ rực rỡ các truyện Nôm khuyết danh. Dưới đây là một trích đoạn thư của Nguyễn Viên năm 1882 mời Nguyễn Thiếp ra Kinh dạy cách tu tiên cho một vị Thượng thư lúc ấy là Nguyễn Hoãn: “Kỳ như cánh vông, hành lý, lộ phí, đường xá xa xôi; dù hết bao nhiêu, xin hãy ứng tạm. Nữa, quan lớn tôi sẽ nhưng hoàn như nguyên. Và tu dưỡng chi gia, thì cũng phải lấy nữ đình làm yếu được. Mà trong bản xứ ta thì đất sơn cước cũng khó tìm được giống mỹ hảo. Ra ngoài này dù có muốn lấy giống ấy để thái luyện tu chân cho thành đạo, thì quan lớn tôi sẽ tìm ngoài này cho; ắt cũng thanh kiều hơn trong điển dã (...) Thế nào cũng xin tạm khước phó kinh diện yết, cho bằng lòng quan lớn tôi; để tôi là trong cộu thức cũng được cận tiếp chi nhan, mật linh thanh hối. Diệc nhất đoạn kỳ phụng dã”⁽¹⁾.

Cả đoạn văn quả là khó hiểu, bởi số lượng chữ Hán nhiều hơn Nôm. Có câu rất chữ Hán, như câu cuối, phải dịch nghĩa... ra Nôm mới hiểu được. “Diệc nhất đoạn kỳ phụng dã”: “Cũng là một cuộc gặp gỡ hiếm hoi vậy”.

Chiếu Quang Trung gửi cho Nguyễn Thiếp, năm 1788 về việc tìm đất định đô ở xứ Nghệ, có đoạn:

“Vạy chiếu ban hạ Phu tử tảo nghi dữ Trấn thủ Thận cộng sự, kinh chi dinh chi, tướng địa tác đô tại Phù Thạch. Hành cung sảo hậu cận sơn. Kỳ chính địa, phòng tại dân cư ư gian, hay là đầu cát địa khả đô, duy Phu tử đạo nhân giam định”.

Bài văn này khi được sưu tập và giới thiệu, Hoàng Xuân Hãn đã phải “viết lại... bằng tiếng thường cho rõ nghĩa hơn”, nói đúng ra là “dịch lại”.

1. Các dẫn trích về văn xuôi Nôm dưới đây, được rút từ: - Lại Văn Hùng, bài đã dẫn; - Phan Trần Chúc: *Văn chương Quốc âm về thế kỷ XIX*; NXB Đời mới, H., 1944; - *Từ điển tác gia văn xuôi Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX đến 1945*, NXB Văn học, H., 2001.

Lịch sử văn học Việt Nam

Sau văn Nôm thời Quang Trung phải kể đến văn Nôm thời Nguyễn Ánh và Gia Long, là người còn tích cực hơn Quang Trung trong việc dùng văn Nôm vào các hoạt động quân vụ và hành chính.

Đây là một bức thư của Nguyễn Ánh năm 1791:

“Hành Lại bộ Trí lược hầu thừa lệnh sai thấy Tấn nghị tộ Long Xuyên đạo, lãnh tiền nguyệt dĩ cụ chiến ghe nhất chích, tính hiệp sủng nhị khẩu, cập trạo giả tứ danh, tốc tu Châu Bôn xứ nghinh Li-ốt Cai trường sự cập bản trường đẳng, đệ hồi Sài Gòn yết kiến hành tại. Vu tu vận tốc, vật khả kê tri. Nay sai”.

Những thư này đều phải dịch ra Nôm tất cả thì mới được gọi là văn Nôm thật sự.

Nguyễn Ánh một đời bôn ba trận mạc, ít được học hành bài bản. Các quần thần đều là võ biên không mấy ai xuất thân khoa bảng. Hoạt động quân sự của Nguyễn Ánh trong thời kỳ chống đánh Tây Sơn đều ở những vùng biên cảnh, dân chúng nói chung đều thất học. Do thế mà Nguyễn Ánh phải dùng đến chữ Nôm - là tiếng thường dùng để cho ai ai cũng hiểu được.

Chẳng hạn trong điều quân luật, năm 1799:

“Tự tư dĩ hậu, tướng sĩ lâm trận, hữu tâm chiến tử, như quan chức chi thời cho con tập phong chức ấy. Bằng con có tài năng thời triều đình lục dụng. Bằng không có tài năng thời giữ hương hỏa mà phụng tự. Như lính thời cũng cho con một đứa nhiều thân mãn đại mà phụng tự. Không con thời em, không em thời cháu, dĩ biểu kỳ tiết tử ư quân quốc chi sự”.

Hoặc chỉ dụ cho tướng sĩ trong dịp duyệt binh ở Gia Định, năm 1800:

“Tám chín phủ giang san đồ sộ, đặt chỗ này lo chỗ khác, thù tổ tông đầu dám nguôi lòng.

Mười ba thu tướng sĩ nhọc nhằn, đánh trận nọ qua trận kia, đạo thần tử trước đà gắng sức”.

Thời này trình độ tiếng ta - văn Nôm cũng đã rất cao (bằng chứng là bản dịch *Chinh phụ ngâm*, truyện *Hoa tiên*, và sau đó là *Truyện Kiều*), nhưng đó là chuyện ở Đàng Ngoài. Còn ở đây là Đàng Trong, lại ở mãi

tận các vùng đất mới hoặc biên cảnh phía Nam, vốn chữ của những cộng sự của Nguyễn Ánh càng bị hạn chế, nên chưa thể thoát được tình trạng lộn nhồn Hán Nôm...

Văn xuôi Nôm thời Gia Long xem ra khá thịnh. Ngay cả thư từ giao dịch với Phú Lang Sa cũng được viết bằng Nôm rồi mới dịch ra Pháp ngữ qua những người thông dịch đầu triều như Chaigneau, Vannier, De Forçan.

Ý thức về sự ăn khớp với nhau giữa tiếng nói và chữ viết vào cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX có lẽ đã góp phần thúc đẩy nhanh con đường đi tới chữ Quốc ngữ là thứ chữ đã vào nước ta từ đầu thế kỷ XVII, nhưng cho đến lúc này, sau hơn 200 năm, vẫn còn bị khẹp chặt trong sinh hoạt của một bộ phận nhỏ giáo dân và trong các giáo đường.

Một ý thức thống nhất về *tiếng* và *chữ* đã được nhen nhóm, và con đường đầy gian truân là con đường đi tìm chữ, bởi còn phải vượt qua biết bao là chướng ngại. Cho đến cả Nguyễn Trường Tộ (1830-1871) thời Tự Đức, thuộc số ít người có đầu óc canh tân sớm nhất, người từ năm 1863 đã viết *Tế cấp bát điều* đề xuất với triều đình Tự Đức bao phương án đổi mới đất nước, người đã có mấy lần sang Pháp, tiếp xúc trực tiếp với văn minh phương Tây, người thông thạo Pháp ngữ, và tất nhiên là quen thuộc với chữ Quốc ngữ... một người như thế vẫn còn rất rụt rè khi đề xuất việc cải tiến chữ. Cái chữ mà theo ông nói nó là “chữ Hán Quốc âm”; đã là người Việt Nam thì đọc lên ai cũng hiểu. Còn chữ Hán theo lối Hán Việt thì vẫn chỉ là thứ chữ quen thuộc của một số rất ít người trong giới khoa bảng.

Theo sáng kiến của Nguyễn Trường Tộ, “chữ Hán Quốc âm” được cấu tạo theo lối “cứ lấy chữ Hán chuyển đọc ra Quốc âm, không cần học nghĩa. Chẳng hạn “thực phạn” (tức là “sư phạn” trong văn bạch thoại Trung Quốc) thì đọc thẳng là “ăn cơm”...

Nghĩ cũng vui vui, nếu như tất cả chữ Hán đều được đọc theo lối ấy!

Nhưng lại cũng phải thấy là so với cách cấu tạo chữ Nôm thì nó cũng chẳng dễ dàng hơn bao nhiêu đối với công chúng rộng rãi ít học!

Lịch sử văn học Việt Nam

Nguyễn Trường Tộ nói rõ chủ trương đó như sau:

“Nay lấy chữ Hán đọc ra Quốc âm thì khi đọc lên ai nghe cũng hiểu, có phải vừa dễ dàng vừa bớt được bao nhiêu phiền phức không? Tôi tính Quốc âm ta ước chừng hơn một vạn tiếng, trong đó chỉ có lối ba ngàn tiếng không thể viết như chữ Hán. Trường hợp đó ta dùng những chữ Hán tương tự rồi thêm hiệp vần vào một bên mà thôi. Còn sáu, bảy ngàn tiếng đã viết được như chữ Hán thì cứ viết, chỉ đọc như Quốc âm thôi. Đó gọi là “chữ Hán Quốc âm”⁽¹⁾.

Nguyễn Trường Tộ là người Công giáo. Ông thừa biết rằng chữ Quốc ngữ, theo mẫu tự Latinh, được phổ biến trong giới Công giáo từ thế kỷ XVII-XVIII là một tự mẫu đơn giản và dễ học hơn “chữ Hán Quốc âm” nhiều. Nhưng ông đã không đề nghị lấy chữ Quốc ngữ làm chữ viết cho cả nước. Có lẽ ông đã có hàm ý giải thích điều đó khi nói: “Chả lẽ nước ta không có ai giỏi có thể lập ra một thứ chữ để viết tiếng ta hay sao? Vì ta dùng chữ Nho đã lâu nên không cần thay đổi tất cả, sợ làm cho người ta lạ tai lạ mắt”.

Một đầu óc như Nguyễn Trường Tộ mà vẫn còn rụt rè như thế mới biết cái sức cản phá tất cả những gì đến từ Tây phương gồm từ mắt xanh, mũi lõ, qua thuốc súng, đạn chì, pháo thuyền, đến xà phòng, Quốc ngữ... là mãnh liệt đến thế nào!

Năm 1863 khi Nguyễn Trường Tộ viết *Tế cấp bát điều* thì người cùng thời với ông là Trương Vĩnh Ký (1837-1898) đã ở tuổi 26. Hai năm sau, năm 1865, ở Nam Bộ, tờ báo Quốc ngữ đầu tiên là *Gia Định báo* ra đời. Nhiều bài vở của Trương và những người cùng chí hướng như Huỳnh Tịnh Của, Nguyễn Trọng Quản, Trương Minh Ký sẽ được in ở đây. Năm 1866 gần như đồng thời với *Tế cấp bát điều*, Trương viết tác phẩm văn xuôi Quốc ngữ đầu tiên là *Chuyện đời xưa lựa nhón lấy những*

1. Trương Bá Cẩn, *Nguyễn Trường Tộ, tập I: Con người*, Trung tâm nghiên cứu Hán Nôm, 1991, các trang 88-89.

chuyện hay và có ích. Chuyện này, 22 năm sau, năm 1888, được in lại dưới cái tên gọn là *Truyện đời xưa*⁽¹⁾.

Vậy là điều mà nhà cách tân Nguyễn Trường Tộ e ngại thì Trương Vĩnh Ký đã thực hiện một cách mạnh dạn và phải nói là rất thành công. Từ cái thứ tiếng và chữ để ghi kinh bốn Thiên Chúa giáo trong thế kỷ XVII như *Phép giảng tám ngày*, mà cách ghi âm thấy rất lung củng, đến tập chuyện này của Trương Vĩnh Ký phải nói là khác xa một trời một vực. Soạn lại “truyện xưa” thế mà câu văn của Trương ít để lại dấu vết “cổ” nào, bởi cái nguyên tắc ông tự đề ra cho mình là “nghĩ sao viết vậy”. Cái nguyên tắc từ đây sẽ chi phối toàn bộ sự phát triển của văn xuôi hiện đại mà khởi động đầu tiên và tiếp tục sự trung thành với nó là văn xuôi Quốc ngữ Nam Bộ.

Trong bài *Ý sách* đặt vào đầu *Chuyện đời xưa*... Trương Vĩnh Ký viết:

“Kêu rằng: chuyện đời xưa vì nó là những chuyện kể lớn trước ta bày ra để mà khen sự tốt, chê sự xấu cho người ta sửa cách ăn nết ở cho tử tế... Góp nhóm, trộn trạo chuyện kia, chuyện nọ, in ra để cho con nít tập đọc chữ Quốc ngữ, cũng là có ý cho người ngoại quốc muốn học tiếng An Nam coi mà tập hiểu cho quen”. Các truyện được kể trong tập, theo tác giả đều là “chính cách nói tiếng An Nam ròng”.

Thử đọc lại đoạn mở đầu truyện *Bụng làm dạ chịu*:

“Có một anh bất tài, chẳng biết làm gì mà ăn, mới đi học làm thầy bói. Bói nhiều quẻ cũng khá ứng nên thiên hạ tin, đua nhau đem tiền đến xin bói. Làm vậy ăn tiền cũng khá, lại càng ra dạn dũ, lại càng đánh phách khua miệng dân.

Bữa kia, trong đền vua có mất con rùa vàng, kiếm thời đã cùng đi khắp mà không ra.

1. Theo nhà sử học Nguyễn Đình Đầu thì ngày 4-2-1859, chưa đầy nửa tháng trước khi quân Pháp và Y Pha Nho đánh thành Gia Định, Trương Vĩnh Ký lúc ấy mới 22 tuổi đã viết một bức thư bằng tiếng Latinh, với những giải thích bằng chữ Quốc ngữ, nói về tình hình học tập ở Sài Gòn và Nam Bộ cho các bạn học ở Pi-nang biết.

Lịch sử văn học Việt Nam

Người ta mới tâu có anh thầy bói kia có danh, xin cho rước vào tới mà dạy gieo quẻ bói thử, họa may có được chăng. Vậy vua giáng chỉ dụ sắm võng giá, quần gia, dù lọng, cho đi rước cho được anh ta về”.

Ở đây, trừ vài chữ như “bất tài” và “thiên hạ”... còn tất cả đều là chữ Nôm. Ngay cả mấy chữ Hán Việt hiếm hoi ấy cũng đã được Việt hóa. Cấu tạo truyện tuy vẫn còn âm hưởng dân gian (bởi là “truyện đời xưa”) nhưng quả đã có dấu ấn hiện đại trong cách kể.

Một truyện khác, thuộc loại ngắn nhất: truyện *Thằng cha nhảy cà tưng*.

“Thằng cha kia sợ vợ. Bữa nọ con mẹ đi chợ, ở nhà anh ta lấy khoai đem lùi bốn năm củ; con mẹ đâu lon ton về, thằng cha ngó thấy bóng, lật đật lấy khoai bỏ vô trong quần túm lại, chạy ra. Mà mắc nó nóng quá, nên đứng nhảy lên nhảy xuống hoài. Con mẹ thấy tức cười hỏi: Làm gì mà điên vậy? Đứng nhảy cà tưng đó? Nó mới nói: Tao mừng mày đi chợ về”.

Quả là đậm phong vị Nam Bộ, trong tất cả các thành tố của ngữ âm và từ vựng.

Văn xuôi Nôm sau một thời ngắn ngủi khoảng vài ba chục năm phồn thịnh dưới thời Tây Sơn - Quang Trung và Nguyễn Ánh - Gia Long bỗng ngừng bật khi Minh Mệnh (1791-1841) lên ngôi. Minh Mệnh - người chủ trương nhất nhất, tuyệt đối trở lại các khuôn mẫu Trung Hoa trên mọi lĩnh vực của thể chế, điển chế, của từ chương, khoa cử, văn tự...

II. BUỔI ĐẦU VĂN XUÔI QUỐC NGŨ Ở NAM BỘ. VAI TRÒ CỦA TRƯƠNG VINH KÝ, NGUYỄN TRỌNG QUÂN VÀ NHỮNG NGƯỜI KHÁC

Văn xuôi Quốc ngữ bắt đầu từ Trương Vĩnh Ký và được tiếp tục bởi một số tác gia Nam Bộ cuối thế kỷ XIX.

Đây là điều dễ hiểu. Vì Nam Bộ là đất nhà Nguyễn khai phá với sự giúp đỡ của các giáo sĩ người Pháp - những đại diện cho Tòa Thánh phương Tây và là người tiền trạm của chủ nghĩa thực dân Pháp, từ giữa thế kỷ XIX đã có âm mưu xâm chiếm và mở rộng thế giới thuộc địa. Nam

Bộ sớm bị chủ nghĩa thực dân Pháp thôn tính, sau hai lần triều đình Huế cắt nhượng 6 tỉnh, và biến thành thuộc địa dưới quyền cai trị trực tiếp của chính quyền thực dân.

Chữ Quốc ngữ sớm được dùng ở Nam Bộ vì nhu cầu hoạt động của bộ máy hành chính và quân sự của Nam Kỳ thuộc địa.

Chữ Quốc ngữ sớm được sử dụng ở một bộ phận trí thức Tây học hoặc nửa Tây học. Những người này ngoài việc dùng Quốc ngữ trong các hoạt động hành chính và bang giao, họ còn áp dụng dần vào việc sáng tác văn chương, mà khởi động là một vài áng văn viết và dịch.

Chữ Quốc ngữ sớm là phương tiện hữu hiệu để xây dựng nền báo chí Quốc ngữ, với khởi đầu là *Gia Định báo* (1865), rồi tiếp đến là *Nông cổ mín đàm* (1901) và *Lục tỉnh tân văn* (1907)...

Báo chí, rồi nhà in, nhà xuất bản lần lượt ra đời đem lại sự hưng thịnh dần cho phong trào viết văn, bắt đầu là văn báo chí, và đem lại sự kích thích bước đầu cho cả hai phía: người viết và người đọc. Những ấn bản đầu tiên ra đời trên tác động của cả hai chiều viết và đọc này tất là hướng theo mô hình phương Tây và hướng vào công chúng đô thị. Cùng với thứ chữ dễ học, dễ đọc, dễ viết là Quốc ngữ, lại có phương tiện chuyên chở là báo chí, và được ấn hành bởi các nhà in - nhà in đầu tiên ở Nam Bộ là nhà in Impériale, ra mắt năm 1862 - đời sống văn học trong mối quan hệ kích thích từ hai phía người viết và người đọc sẽ dần dần trở nên dân chủ hơn, có tác động phổ cập hơn nền văn chương trung đại. Trên phần đất Nam Bộ, từ nửa sau thế kỷ XIX đến thập niên đầu thế kỷ XX, một nền văn xuôi Quốc ngữ đã được hình thành với công khởi động và thúc đẩy của một lớp người viết gồm Trương Vĩnh Ký, Huỳnh Tịnh Của, Trương Minh Ký, Nguyễn Trọng Quản, Trần Chánh Chiếu, Trương Duy Toàn, Lê Hoàng Mưu...

Ở thời kỳ đầu phát triển của văn xuôi Quốc ngữ, sự giao tiếp và chuyển hóa giữa truyền thống và cái mới vẫn ở trong thế giao thoa. Để hiểu ở các tác gia có vốn Hán học và Tây học như Trương Vĩnh Ký, Huỳnh Tịnh Của... chữ Quốc ngữ trước hết được vận dụng vào việc ghi lại những chuyện đời xưa, chuyện khôi hài, chuyện giải buồn...

Lịch sử văn học Việt Nam

Sau đó mới là sáng tác, và sáng tác vẫn còn rụt rè... Trong buổi đầu sử dụng chữ Quốc ngữ, khoảng 20 năm cuối thế kỷ XIX, văn sáng tác vẫn chỉ mới được ghi nhận ở vài tác phẩm lẻ tẻ, còn số lớn vẫn là văn biên khảo và dịch thuật. Dấu vết câu văn biên ngẫu vẫn còn kéo dài đến hết những năm 20 của thế kỷ XX. Lối viết kiểu chương hồi và cách chen thơ vào văn vẫn là thói quen của nhiều người. Nhưng cái mới vẫn cứ len lỏi để giành chỗ đứng trong văn xuôi mà khởi động đầu tiên sau *Chuyện đời xưa* 15 năm là áng du ký *Chuyến đi Bắc Kỳ năm Ất Hợi 1876 (1881)* của Trương Vĩnh Ký. Du ký vốn là thể văn được các nhà nho dùng quen trong các chuyến công cán trong nước và đi sứ nước ngoài. Và tất cả đều bằng chữ Hán. Còn đây là tập du ký bằng Quốc ngữ đầu tiên ghi chép những chuyện *mắt thấy tai nghe* của một người có tư chất học giả, trong một hành trình dài hơn 3 tháng bằng đường biển, qua các điểm: Cửa Hàn, Hải Phòng, Hải Dương, Hà Nội, rồi Hưng Yên, Nam Định, Ninh Bình, Thanh Hóa.

Tập du ký gồm nhiều mục, có giá trị một địa chí địa lý và văn hóa vừa địa phương vừa dân tộc - bây giờ đọc lại vẫn rất thú vị bởi sự khảo sát và miêu tả thật kỹ lưỡng của một đầu óc bác học, có tư chất một nhà văn hóa học, dân tộc học, địa phương học.

Giá trị lịch sử và phong tục để lại rất đậm dấu ấn của nó trong hình ảnh người phụ nữ nơi Kẻ chợ Bắc Hà:

“Đờn bà mặc áo có thắt lưng làm bìa (bọc), yếm đỏ, không gài nút, nịt... dưới mặc váy, chân đi dép sơn, nước da mịn màng trắng trẻo, má hồng da ửng gót son, phốp pháp người, răng nhuộm đen cánh gián”.

Cứ theo cách miêu tả này của tác giả thì có lẽ đây là lớp phụ nữ của các tầng lớp trung lưu trở lên.

Dấu ấn phong tục càng đậm nét trong các trò chơi dân gian như trò chơi *Bắt chạch*:

“... một trai một gái tay choàng cổ ôm nhau, tay kia thò vô chum sâu có thả con chạch, ai bắt được thì ăn dãi”.

Và trò *Tạc tượng*:

Văn học Việt Nam (1900-1930)

“Là bắt một cô đào nhan sắc có duyên đẹp dễ mặc áo lượt thưa rêu, quần lãnh buổi có ngồi ngồi ra tại giữa giàn làm trên ao hồ. Trai lãnh chàng đục, đóng khổ giấy ra đó, làm bộ đẽo chạm, hề giữ không được thì tâm hỏa động, dương vật dậy rách khổ, mất ăn; khi ấy đâm đầu xuống ao lặn đi đỡ xấu”.

Xem thế mới thấy sinh hoạt văn hóa dân gian của ta thời xưa thật là hồn nhiên, đầy bản năng mà không quá sáo... Lường trước tất cả “sự cố” nên phải cho trò chơi diễn ra trên mặt ao, để khi “tâm hỏa động” thì có thể lặn xuống ngay, cho khỏi... ngượng!

Những ghi chép về đền đài, miếu mạo trong các đoạn văn viết về Hà Nội - như đền Kính Thiên, Cột Cờ, chùa Một Cột... cho thấy tác giả quả đã rất kỳ công trong quan sát để đem lại cho ta những chạm trổ chi tiết, kỹ lưỡng, không chút ước lệ, nhờ vào đó, mà có thể hình dung ít nhiều những gì đã có trước khi mất tích, hoặc trở thành phế tích.

“Trước hết vô Hoàng thành cũ. Lọt khỏi Ngũ môn lâu lên đến Kính Thiên. Đền ấy nền cao lắm, có chín bậc xây đá Thanh, hai bên có hai con rồng cũng đá, lộn đầu xuống. Cột đền lớn trót ôm, tinh những là gỗ lim cả. Ngó ra đằng sau còn thấy một hai cung điện cũ chỗ vua Lê ở thuở xưa, bây giờ hư tệ, còn tích lại đó mà thôi. Ra ngoài cửa Ngũ môn lâu thẳng ra Cửa Nam có cột cờ cao quá xây bằng gạch, có thang khu óc trong ruột nó mà lên cho tới trên chót vót. Coi rồi mới ra đi đến xem chùa Một Cột là cái miếu cất lên trên đầu cây cột đá lớn trông giữa ao hồ...”.

Sau đó là sự tích chùa Một Cột với những tra cứu rất kỹ lưỡng trong các thư tịch cũ.

Những tri thức như thế rất cần được ghi lại để giới thiệu cho khách tham quan bây giờ được biết.

Đọc thiên du ký thấy rõ tư cách nhà khảo cứu ở Trương tiên sinh. Nhưng đôi khi tác giả cũng có tư thế thoải mái hồn nhiên của một khách du lịch ham chuyện lạ:

“Giờ thứ 4 rưỡi chiều ngày 20 tới tỉnh Hải Dương. Đi ngã ấy có qua cái thác. Tức cười cái mục đó! Ai nấy lên bờ đi bộ bớt cho nhẹ thuyền;

mình với thầy Ba Hớn ở lại để coi nó xuống thác thế nào cho biết. Thấy nước chảy thật nên góm. Thuyền tới gần thác, mụ đồ thấp nhanh, đốt giấy vàng bạc, vái lớn tiếng cách nghiêm trang tế chình. Rồi hai mẹ con ôm chèo kèm lái cho vững để nước tống chiếc thuyền chạy trượt xuống một cách gọn gàng”.

Một lối văn mới, không chỉ thoát khỏi dấu ấn biến ngẫu mà còn hết hẳn khí hậu cổ văn. Và tuyệt không còn chữ Hán.

Sau tập du ký, Trương soạn *Chuyện khôi hài* (1882). Loại truyện này từ rất xưa vốn sẵn trong trí nhớ và sự truyền khẩu của dân; cả văn Hán và văn Nôm chưa có ai ghi. Bây giờ nhờ vào Quốc ngữ, lần đầu tiên nó được định hình trong văn bản. Thay cho kể - lối văn nói, bây giờ nó hiện diện theo văn đọc. Nhưng ở Trương Vĩnh Ký văn bản đọc vẫn giữ nguyên theo lối kể. Người xứ Nghệ đã quen nghe chuyện *Cá gỗ*, thế mà đọc *Cá rô cây* vẫn rất thú bởi cách kể được Nam bộ hóa rất hồn nhiên của Trương Vĩnh Ký.

“... Người ta thường hay nói người Nghệ đi ra Bắc hay giắt lưng một con cá rô bằng cây khéo lắm. Hễ tới quán thì chỉ xin mua ít trụ cơm ăn mà thôi. Quán hỏi có mua đồ ăn, thịt đông, chả giò, nước mắm chi không? Thì nói không, xin một chút xiu nước mắm dầm cá mà thôi. Bỏ cá cây vô đĩa lật qua lật lại, húp cho mặn miệng mà trầu (?) cơm ba miếng. Làm lặn làm vạy cho khỏi tốn tiền đồ ăn. Ăn rồi giắt cá vào lưng phui đi ra đi”.

Ta chú ý ở đây sự hòa trộn của những từ được dùng: “cá rô cây” - thay cho cá gỗ (tiếng Nghệ); “mua ít trụ cá” (tiếng Nghệ) - mua vài đồng cá; “chả giò” (tiếng Nam Bộ) - nem rán; “làm lặn” (tiếng Nam Bộ) - làm giấu giếm; “phui đi” (tiếng Nghệ đích thực là “phui khu”) - tu thế của vị khách ăn này thật xứng là chủ nhân của con... cá gỗ!

Nếu cách nói “tiếng An Nam ròn” trong *Chuyện đời xưa* đã đưa Trương Vĩnh Ký lên hàng những người mở đầu cho ngôn ngữ văn xuôi hiện đại thì *Kiếp phong trần* (1882)⁽¹⁾ lại xác định công mở đầu của

1. *Kiếp phong trần*, Bản in Nhà hàng C. Guillard et Martinos, Sài Gòn, 1882.

Trương cho những tìm kiếm về thể loại. *Kiếp phong trần* là một truyện đối thoại, do thế mà nó rất mới trong hoàn cảnh bấy giờ. Một đối thoại liên tục gồm 54 đoạn, giữa hai nhân vật, tức là mỗi bên nói 27 lời thoại. 54 lời dài ngắn xen kẽ. Ngắn là câu hỏi, khoảng nửa dòng đến một dòng. Còn dài là lời giải thích, đếm thấy có 9 lời dài trên dưới 15 dòng. Lời dài nhất là 28 dòng.

Kiếp phong trần mang dáng truyện, bởi mở đầu là văn kể - lối trần thuật:

“Anh Trương Đại Chí đi ra kinh học, rồi về đi xứ kia, xứ nọ chơi cho phi chí, đầu cũng vài mươi năm mới về thăm quê nhà. Bữa kia mới đi tới nhà anh Lê Hảo Học là bạn chơi với nhau thuở nhỏ mà thăm.

Lê Hảo Học mừng rỡ hết sức, hối trâu, nước; rồi lấy trẻ trong nhà lo dọn cơm đập vịt gà uống rượu mừng bạn đi xa lâu năm mới về.

Ăn uống chuyện trò rồi, trời vừa tối. Trương Đại Chí mới kiếu về; mà anh Lê Hảo Học cầm một hai ở lại chơi một đêm mà hỏi thăm chuyện.

Thấy gắng vó lắm không phép làm sao, Trương Đại Chí mới ở lại đó. Nhắm bữa trắng tờ, trời thanh, gió mát, Lê Hảo Học mới nói rằng...”

Thế là câu chuyện bắt đầu. Bắt đầu vào đối thoại. Qua đối thoại mà biết rằng lúc này trời vừa tối, chủ khách vừa ăn cơm xong.

Có một khoảng dừng, theo sự hình dung mà lời thoại thứ 47 gợi ra:

“ - Coi bộ anh mệt, đà muốn buồn ngủ rồi đó. Trẻ, đồ ba chén nước trà ngon cho anh uống, rồi đi nghỉ một chốc, kéo đã khuya quá đi rồi: gà gáy đà hai ba độ, đà quá nửa canh tư đi rồi.

- Dữ ác không! Vậy tôi tưởng đầu cũng mới đầu canh ba đó thôi ấy!

- Thôi ta đi ngủ đi; chuyện văn hay vừa cùng gì, thiếu gì khi?”.

Rồi một khoảng dừng khác, ở lời thoại thứ 49 cho thấy cả chủ và khách vừa qua một giấc ngủ ngắn.

“ - Úi kia! Thức khuya làm vậy, mà anh dậy sớm dữ bay! Chớ anh dậy bao giờ ngồi đó?

- Dậy hồi nãy đến giờ!”

...

Lịch sử văn học Việt Nam

Vậy là tác giả đã bỏ lướt qua vài đoạn văn trần thuật. Và đến lúc này thì trời sáng bạch, sau một ngày một đêm. Theo lời thoại thứ 53, có thể hình dung lúc này chủ khách đang chào nhau để chia tay:

“ - Sao vậy anh đừng có quên, khi nào thông thả, anh tới thăm vợ chồng mấy tôi với.

- Thôi vô, vô kéo nặng!”

Rồi đến lời thoại cuối cùng, để sau đó là kết thúc truyện:

“Trong nhà trầm trở với nhau:

- Đó, có thấy không, người văn vật chữ nghĩa văn chương người ta thông lắm...”.

Vậy là giữa các lời thoại vẫn thấp thoáng một bối cảnh không gian - thời gian cho hành động của con người. Và ngoài hai nhân vật chính còn có những người khác - ở vị trí chứng kiến và bình luận.

Câu chuyện đậm vị triết lý và đạo lý, hướng con người tới cách nhìn cuộc thế một cách bình thản: có được có mất, có sang có hèn, có thịnh có suy; và một cách ứng xử hợp với thế cuộc và lòng người, chớ bi quan quá hoặc lạc quan quá, vừa theo triết lý Nho gia vừa có ý vị Lão Trang.

Còn hình thức của nó có thể là mang dấu ấn của văn học phương Tây mà Trương Vĩnh Ký vốn rất am hiểu, trong kết hợp và chuyển hóa giữa kịch cổ điển thế kỷ XVII và truyện triết học thế kỷ XVIII.

Vậy là đến thời điểm 1881 và 1882, Trương Vĩnh Ký đã cho ra mắt bạn đọc 3 áng văn xuôi tiêu biểu. Và từ sau đó, ông ngừng hẳn việc sáng tác để chuyển sang biên soạn, khảo cứu, phiên âm, dịch thuật...

*
* *

Truyện thầy Lazarô Phiến (1887) của Nguyễn Trọng Quản (1865-1911) được nhiều người nghiên cứu nhất trí xem là cuốn truyện khai mạc nền văn xuôi Quốc ngữ, và đã được bình luận nhiều. Khác với du ký *Chuyến đi Bắc Kỳ năm Ất Hợi* (1881), và so với *Kiếp phong trần* (1882) của Trương Vĩnh Ký (1837-1898) cấu tạo bằng đối thoại mang hình thức kịch thì *Truyện thầy Lazarô Phiến* đúng theo nghĩa truyện.

Còn việc xác định cụ thể là truyện ngắn, hoặc truyện, thậm chí là tiểu thuyết thì cách định danh lâu nay còn lộn xộn, xin cứ để quyền cho quan niệm riêng của từng người.

Chuyện kể cuộc đời một con người do nhẹ dạ, bị lừa mà phạm những lỗi lầm thật khủng khiếp. Sau cái chết của những người thân, số phận anh ta rồi cũng đi tới kết thúc là một nấm mồ hoang. Câu chuyện diễn biến theo trật tự ngược, tức là từ kết thúc - ở đây là nấm mồ của nhân vật chính, mà ngược trở lên các duyên do khởi đầu, liên quan đến hàng chục nhân vật khác. Và đóng vai kể chuyện là một người thứ ba - bạn của thầy Phiến. Ở đây là bút pháp kể, chứ chưa phải là bút pháp dựng. Và nhân vật hiện lên qua lời kể là nhân vật bị giản lược về tâm lý và hành động. Truyện có kết cấu hiện đại, không theo thời gian mạch thẳng. Cốt truyện gồm nhiều sự cố, nhưng rành mạch dễ hiểu. Ấy là một lối viết hoàn toàn mới so với văn xuôi trung đại.

Còn đứng ở vị trí và tâm lý tác giả thì cái mới là ở mấy tâm sự sau:

“Đã biết rằng xưa nay dân ta chẳng thiếu chi thơ, văn, phú, truyện nói về những đấng anh hùng hào kiệt, những tay tài cao trí cả rồi đó, mà những đấng ấy thuộc về đời xưa nay chẳng còn nữa. Bởi đó tôi mới dám bày đặt một truyện đời này là sự thường có trước mắt ta luôn, như vậy sẽ có nhiều người lấy lòng vui mà đọc, kể thì cho quen mặt chữ người thì cho đăng giải buồn một giây”.

“... tôi chẳng có ý làm sách này cho đăng khoe tài hay khoe trí, tôi có ý dụng lấy tiếng thường mọi người hằng nói mà làm ra một chuyện hầu cho kẻ sau coi mà bày đặt cùng in ra ít nhiều truyện hay, trước là làm cho trẻ con ham vui mà tập đọc, sau là làm cho dân các xứ biết rằng: người An Nam sánh trí, sánh tài thì cũng chẳng thua ai...”.

Như vậy cái mới theo tác giả, là ở đề tài: “sự thường có trước mắt ta luôn”. Và cách thể hiện: “lấy tiếng thường mọi người hằng nói...”. Với mục đích là để giải trí: “người lấy lòng vui mà đọc”, kết hợp học chữ “cho quen mặt chữ”. Và kích thích công việc sáng tác, người An Nam “chẳng thua ai”.

Lịch sử văn học Việt Nam

Thế nhưng tất cả sự mới mẻ như trong dụng ý của người viết vẫn còn chưa gọi được sự chú ý ở người đọc rộng rãi. Có thể vì báo chí lúc ấy còn quá ít - chỉ một tờ *Gia Định báo* - chưa có tác động phản ánh hoặc gây dư luận; và quần chúng còn rất ít người được đọc hoặc đọc được. Cũng như nhiều tác giả về sau, và cả Trương Vĩnh Ký về trước, sáng tác văn học bằng Quốc ngữ ở Nam Bộ vào lúc này nói chung còn chưa gây được một vang động nào đáng kể trong sinh hoạt tinh thần của xã hội.

Cái đời sống dư luận sôi nổi như Nguyễn Trọng Quản mong mỏi phải chờ ngót 40 năm sau, vào năm 1925, khi *Tổ Tâm* của Hoàng Ngọc Phách ra đời. Có nghĩa là theo lý thuyết tiếp nhận, để có thể trở thành một sự kiện văn học, cần phải có sự cộng hưởng giữa người viết và người đọc. Ở thời điểm Nguyễn Trọng Quản viết *Truyện thầy Lazarô Phiền* có thể nói là chưa có mấy người đọc để tạo nên một lớp công chúng, theo đúng nghĩa của nó.

Cũng nên lưu ý là cho đến khi qua đời, năm 1911, trong khoảng cách 24 năm, không thấy Nguyễn Trọng Quản viết thêm tác phẩm nào khác, như một cách tiếp tục phát huy thành tựu và hiệu quả đã được thể nghiệm trong *Truyện thầy Lazarô Phiền*. Còn hai truyện khác của ông là *Truyện anh Chà Và* cùng truyện tâm phào chẳng nên đọc và *Kim vọng phu truyện* thì người đọc chỉ mới được biết tên truyện qua mục quảng cáo ở trang trong sách *Truyện thầy Lazarô Phiền* mà thôi.

Tác giả Nam Bộ sau Trương Vĩnh Ký, Nguyễn Trọng Quản còn là một số người có cả Tây học và Hán học như Huỳnh Tịnh Của, Trương Minh Ký... Họ hoạt động chủ yếu trên các lĩnh vực sưu tầm, biên khảo, dịch thuật. Còn viết văn, để có tiếp các áng văn xuôi với nội dung phong phú và mang dáng vóc tiểu thuyết thì ngoài dăm truyện thơ viết theo lối truyền thống như *Cậu Hai Miên*, *Thầy Thông Chánh*... còn phải đợi thêm 23 năm nữa - tức là một khoảng thời gian không ngắn lắm - để đến với *Hoàng Tổ Oanh hàm oan* (1910) của Trần Chánh Chiêu (1867-1919), *Phan Yên ngoại sử tiết phụ gian truân* (1910) của Trương

Duy Toàn (1885-1957), *Hà Hương phong nguyệt* (1912) của Lê Hoàng Mưu (1879-1941)...⁽¹⁾.

Do tình hình sáng tác còn ít ỏi và rời rạc, nên cũng cần dừng lại một ít ở hoạt động phiên âm, dịch thuật, biên khảo, sưu tầm... bởi trên các lĩnh vực này thì địa bàn Nam Bộ cũng đã đi những bước đầu tiên với vai trò của Trương Vĩnh Ký, Trương Minh Ký, Huỳnh Tịnh Của...

Được đào tạo cơ bản trong hệ thống trường Dòng, tinh thông ngôn ngữ Pháp cùng nhiều ngôn ngữ khác, sớm có tri thức về văn hóa phương Tây, Trương Vĩnh Ký rất tự nhiên là người đầu tiên đóng vai trò môi giới trong các mối bang giao Pháp - Việt. Trong sứ mệnh rất mực khó xử và cũng khó cưỡng lại đó, ông đã là người thông dịch xuất sắc nhất trong các cuộc giao thiệp giữa triều đình Huế và chính quyền thuộc địa; trở thành thành viên quan trọng trong các sứ bộ sang Tây; và ở đỉnh cao của nó, ông đã là người ở bên cạnh vua Đồng Khánh, trong vai trò cố vấn, và là người cộng sự với Toàn quyền Paul Bert vào năm 1886. Nhưng rồi từ đỉnh cao của quyền lực và sự tin cậy đó, cũng vào năm 1886, ông đã bất ngờ rút ra khỏi hoàn trường, ở tuổi 50, để trong hơn 10 năm cuối đời tập trung toàn bộ tâm lực vào công việc trước tác; sống một cuộc sống thanh bạch, thiếu thốn, và trước khi qua đời, để lại bài thơ tuyệt mệnh - “Cuốn sổ bình sanh công với tội”.

Như vậy là, trên rất nhiều công việc mà Trương Vĩnh Ký đã làm, ở tư cách và trong diện mạo một nhà bác học Việt Nam đầu tiên tinh thông hàng chục thứ tiếng, am hiểu cả hai nền văn hóa Đông - Tây, có kiến văn sâu rộng trên nhiều lĩnh vực văn hóa, khoa học... còn có thể nhận dạng một Trương Vĩnh Ký nặng lòng yêu dân tộc và vốn văn hóa dân tộc. Ông đã dành trên 20 năm để phiên âm, biên dịch ra Quốc ngữ các văn bản Hán Nôm từ cổ điển đến hiện đại, trong đó có thể lược

1. Nói một khoảng trống, một ngắt quãng như thế là nói về các ấn phẩm ở dạng sách; còn các văn phẩm ở dạng ngắn, thì vẫn thường có trên các mặt báo. Thời Trương Vĩnh Ký, Nguyễn Trọng Quản... - đó là *Gia Định báo*. Chuyển sang thập niên đầu thế kỷ XX - đó là *Nông cổ mín đàm*, *Lục tỉnh tân văn*...

Lịch sử văn học Việt Nam

kể: *Kim Vân Kiều* (lần 1-1875, lần 2- 1898), *Đại Nam quốc sử diễn ca* (1885), *Phan Trần truyện* (1889), *Lục Vân Tiên truyện* (lần 1-1889, lần 4-1897), *Hịch Quân Định* (1882), *Văn tế nghĩa sĩ Cần Giuộc* (1887)...

Trong số lượng lớn các bản dịch và phiên âm vốn văn hóa dân tộc, điều rất nên lưu ý là bộ Quốc sử, cùng hai tác giả lớn của dân tộc là Nguyễn Du và Nguyễn Đình Chiểu. Dẫu là có ý thức hoặc không, đó là một chọn lựa, về phía khách quan là rất có ý nghĩa. *Kim Vân Kiều* được Trương Vĩnh Ký phiên âm sang Quốc ngữ năm 1875, để hơn 20 năm sau, ông lại trở lại công việc hoàn thiện nó, trước khi qua đời. Còn Nguyễn Đình Chiểu, không chỉ với *Lục Vân Tiên* ấn hành đến lần thứ tư, mà còn là cả các văn tế và hịch sục sôi chí căm thù giặc; với các ấn bản Quốc ngữ ấy mà thơ văn Nguyễn Đình Chiểu càng có khả năng phổ cập trong công chúng, không chỉ ở Nam Bộ, mà là cả nước.

Cùng với việc phiên âm các văn bản Hán Nôm ra Quốc ngữ với công đầu của Trương Vĩnh Ký còn phải kể đến công sưu tầm và biên soạn các truyện cười, truyện giải buồn của Huỳnh Tịnh Của; và những văn bản dịch đầu tiên của Trương Minh Ký để chuyển đưa văn học Pháp vào với công chúng Việt Nam - như các bản dịch *Chuyện Phan-sa diễn ra Quốc ngữ* (hai tập, vào các năm 1884, 1886) mà chủ yếu là thơ ngụ ngôn của La Fontaine, *Chuyện Tê-lê-mắc gặp tình cờ* (1887) của Fénelon. Điều đáng lưu ý là, ba chục năm sau, trên *Đồng Dương tạp chí*, độc giả lại được tiếp xúc một lần nữa với những tác giả ấy, La Fontaine, Fénelon, A. Dumas... qua các bản dịch xuất sắc của Nguyễn Văn Vĩnh.

Công việc dịch thuật, sau các khởi động đầu tiên của Trương Vĩnh Ký, Trương Minh Ký, càng được đẩy mạnh vào đầu thế kỷ XX; và sự sôi nổi vẫn là ở địa bàn Nam Bộ. Theo kết quả tìm kiếm trên các Thư mục lớn ở châu Âu của Giáo sư Nhan Bảo, chuyên gia số 1 về văn học Việt Nam ở Đại học Bắc Kinh thì thấy - cho đến trước 1945, đã có đến 316 bộ sách được phiên dịch (không kể tái bản); và ông cho rằng con số đó là còn thấp so với thực tế rất nhiều⁽¹⁾.

1. Bài đăng trên *Tạp chí Văn học*, số 9-1998.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Vậy là việc hình thành và phát triển văn xuôi Quốc ngữ thay cho Hán và Nôm, cũng như việc bãi bỏ các kỳ thi chữ Hán, với ý đồ sâu xa của chính quyền thực dân là nhằm cắt đứt các mối quan hệ và ảnh hưởng của văn hóa Trung Hoa. Thế nhưng sự thật thì với chữ Quốc ngữ, những di sản văn hóa của Trung Hoa lại càng có điều kiện nhanh chóng và mở rộng sự phổ cập và lưu truyền ở Việt Nam trong khởi đầu của tiến trình hiện đại hóa, vào cuối thế kỷ XIX, mở đầu thế kỷ XX.

*
* *

Trở lại tình hình sáng tác văn xuôi, trong tiến trình chuyển dần hoạt động từ Nam Bộ ra Bắc Bộ, sau một quãng thời gian ngắt quãng hơn 20 năm, kể từ *Truyện thầy Lazarô Phiến* (1887) của Nguyễn Trọng Quản cho đến các tiểu thuyết *Hoàng Tố Oanh hàm oan* (1910) của Trần Chánh Chiếu, *Phan Yên ngoại sử, tiết phụ gian truân* (1910) Trương Duy Toàn, *Hà Hương phong nguyệt* (1912) Lê Hoàng Mưu...

Hồ Biểu Chánh (1885-1958), một trong số ít tác giả lớn của văn xuôi Nam Bộ cũng xuất hiện cùng thời gian này với tác phẩm văn xuôi đầu tay: *Ai làm được?* (1912) sau truyện thơ lục bát: *U tình lục* (1909). Hồ Biểu Chánh là tác giả sớm được sự yêu mến, và giữ được sự yêu mến lâu dài của công chúng Nam Bộ - người có một sự nghiệp viết khá dài vắt qua nhiều thời đoạn lịch sử, cho đến sau 1954.

Ở phần đầu sách *Hoàng Tố Oanh hàm oan*, tác giả Gilber Trần Chánh Chiếu viết: “Từ ngày các đấng cao minh trong lục châu bày diễn dịch các thứ truyện chữ Nho ra Quốc âm thì ít thấy có truyện nào nói về việc trong xứ mình. Các truyện đang bán đương thời là truyện Tàu. Nay tôi ngụ ý soạn một bốn nói việc trong xứ mình, dùng tiếng tầm thường cho mọi người dễ hiểu đặng”.

Như vậy là từ *Truyện thầy Lazarô Phiến* của Nguyễn Trọng Quản năm 1887 đến truyện của Trần Chánh Chiếu năm 1910, sau 23 năm - xem ra công chúng vẫn chưa có mấy mối quan tâm với các truyện “là sự thường có trước mắt ta” (N.T.Q), hoặc “nói việc trong xứ mình” (T.C.C);

Lịch sử văn học Việt Nam

với thứ ngôn ngữ là “tiếng thường mọi người hằng nói” (N.T.Q), hoặc “tiếng tầm thường cho mọi người dễ hiểu đặng” (T.C.C). Có lẽ trong 23 năm ấy, công chúng nếu có ở một địa bàn nào đó và với số lượng ít ỏi nào đó, họ vẫn chỉ quen với truyện dịch hoặc phóng tác truyện Tàu và Tây. Cái yêu cầu sáng tác văn xuôi giành được ưu thế hoặc đánh bật được ảnh hưởng sách nước ngoài, phải 10 năm sau, vào những năm 20, mới làm nổi.

Trở lại ba truyện (hoặc tiểu thuyết) vừa kể trên. Đó là ba truyện có sự phong phú về nội dung và cốt truyện. *Hoàng Tổ Oanh hàm oan* kể chuyện một cô gái bán trâu ở Sài Gòn - với những thử thách mà cô phải chịu trong cảnh sống nghèo khó, và với kết cục có hậu ở hiền gặp lành. *Phan Yên ngoại sử, tiết phụ gian truân...* lùi sâu hơn một chút vào lịch sử thời cuối Tây Sơn (nhưng tác giả không nhằm mục đích tái hiện lịch sử). Nội dung truyện vẫn là hoạt động của những trai tài gái sắc, các nhân vật nam nữ sau bao thử thách vì các kiểu hoạn nạn, cuối cùng lại được gặp nhau. Cả hai truyện vẫn chưa vượt ra khỏi sự minh họa đạo lý và với kết thúc có hậu của văn chương trung đại. Chỉ riêng *Hà Hương phong nguyệt* là có dấu ấn mới của thời cuộc qua việc phản ánh yếu tố truy lạc trong đời sống thành thị. Và câu chuyện “khiêu dâm” trong văn học Quốc ngữ làm sống động đời sống văn học vào những năm 30 có lẽ đã được bắt đầu từ hình ảnh cô gái lẳng lơ và gợi tình Hà Hương trong thiên truyện cùng tên của Lê Hoảng Mưu.

Vậy là sau ngót 30 năm, kể từ các sáng tác đầu tiên của Trương Vĩnh Ký và Nguyễn Trọng Quản cho đến cuối thập niên đầu thế kỷ XX, văn xuôi Nam Bộ tuy đã có sự phát triển, để từ truyện (hoặc truyện vừa) mà sang tiểu thuyết với sự mở rộng về nội dung, nhân vật và cốt truyện, nhưng chưa hẳn đã thoát khỏi các ràng buộc của truyền thống, do khuynh hướng đạo lý, và do mục tiêu nhe nhảm của người viết là kể chuyện, kể việc nhằm đáp ứng nhu cầu của công chúng phổ thông ít học, chứ không phải là tái hiện đời sống một cách khách quan, thông qua chân dung và tính cách con người.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

30 năm - một thời gian không ngắn từ nửa cuối thế kỷ XIX đến đầu thế kỷ XX. Những hoạt động như đã kể trên đều diễn ra trên bề mặt đời sống báo chí xuất bản còn thưa thớt trong đời sống thành thị. Còn mạch sâu đời sống tinh thần của dân tộc vẫn là sự lưu hành của dòng văn thơ yêu nước trên hai loại chữ Hán và Nôm, và các thể loại truyền thống quen thuộc, với các tên tuổi nhà nho yêu nước tiêu biểu: Nguyễn Đình Chiểu, Nguyễn Thông, Phan Văn Trị, Bùi Hữu Nghĩa...

30 năm - trên địa bàn Nam Bộ, đó là nơi sớm hình thành xã hội thuộc địa, nơi khởi động đầu tiên phong trào báo chí, xuất bản và làm xuất hiện những ấn phẩm văn học Quốc ngữ đầu tiên trong bối cảnh một nền văn học Trung đại kéo dài 10 thế kỷ đang đi vào chạng cuối của nó.

III. VĂN XUÔI QUỐC NGỮ Ở PHÍA BẮC ĐẾN CUỐI THẾ CHIẾN LẦN THỨ NHẤT (1914-1918)

Ở Bắc Bộ và Bắc Trung Bộ, sau thất bại khởi nghĩa Phan Đình Phùng năm 1896 kết thúc phong trào Cần Vương là một thời kỳ ngót 10 năm, Toàn quyền Paul Doumer tỏ ra đặc ý vì các cuộc khởi nghĩa đều bị dập tắt, và trên đất Đông Dương không còn một người lính Pháp nào chết vì trận mạc! Thế nhưng y đâu biết đó chỉ là một sự im ắng giả tạo. Bởi từ trong dòng sâu lịch sử lại đang tiếp tục âm ỉ một cuộc chiến mới, một cuộc phục hưng mới của phong trào yêu nước, để từ 1905 xuất hiện Hội Duy tân, và 1907, khai mạc trường Đông Kinh nghĩa thực.

Một hệ ý thức mới, một mục tiêu chiến đấu mới, một phương thức hành động mới đã hình thành nhằm đưa cuộc chiến đấu của dân tộc lên một tầm cao mới. Nội dung canh tân đất nước trong chương trình giáo khoa của Đông Kinh nghĩa thực, luận văn *Văn minh tân học sách*, những bài thơ sôi nổi nhiệt huyết một thời như *Cáo hủ lậu văn*, *Bài ca Á tể Á*, *Hải ngoại huyết thư*, sự cổ động việc học Quốc ngữ... tất cả đều nhằm đưa dân tộc tỉnh thức và lên đường, thoát khỏi tình cảnh lạc hậu, trì trệ của hàng ngàn năm mê ngủ.

Lịch sử văn học Việt Nam

Trong buổi đầu thế kỷ, văn học truyền thống vẫn tiếp tục với hai đại gia kết thúc nền thơ Nôm trung đại - là Nguyễn Khuyến (1835-1909) và Tú Xương (1870-1907) trong thể thơ tứ tuyệt hoặc bát cú luật Đường mà tiền bối là các đỉnh cao như Hồ Xuân Hương và bà Huyện Thanh Quan. Với Nguyễn Khuyến, Tú Xương - đầu chỉ qua thơ Nôm, và là thơ Nôm 4 câu hoặc 8 câu, người đọc vẫn có thể hình dung cuộc sống buổi giao thời là thế nào. Nếu Nguyễn Khuyến nghiêng về sự tàn tạ của thế giới quan trường và nền học vấn cũ như trong *Tự trào*, *Tiến sĩ giấy*, *Kiểu bán mình...* và chỉ mới có đôi nét chấm phá về trật tự mới trong *Hội Tây*, *Lấy Tây...* thì Tú Xương quyết liệt và cay đắng trong cái nhìn về thời cuộc, bởi sự cảm nhận về xu thế không cưỡng được của trật tự mới. Tú Xương, người đã bươn chải 8 khoa mà chưa đoạt nổi cái Cử nhân, lẽ tự nhiên đối tượng khiến ông căm phẫn và khinh ghét là các khoa thi. Đặc biệt khoa thi năm Đinh Dậu 1897 với sự có mặt “long trọng” của vợ chồng Toàn quyền Paul Doumer mới sang nhậm chức đã rất “cập nhật” mà vào thơ Tú Xương trong hai bài: *Đổi thi* và *Giễu người thi đỗ*:

Lọng kéo rợp trời quan sứ đến

Váy lê quét đất mù đầm ra

...

Một đàn thẳng hồng đứng mà trông

Nó đỗ khoa này có sướng không

Trên ghế bà đầm ngoi đít vịt

Dưới sân ông Cử ngông đầu rồng.

Khoa thi Đinh Dậu 1897 “trường Nam thi lẫn với trường Hà” ấy là khoa mà Toàn quyền Paul Doumer bắt buộc các thí sinh ngoài các bài thi chữ Hán còn phải thi các bài về Quốc ngữ, sử ký, toán, cách trí... khiến cho ông Tú nổi cáu:

Phen này ông đổi lòng ra sắt!

...

Vứt bút lông đi, giắt bút chì!

Từ khoa thi này đến khi chữ Hán bị bãi bỏ hẳn trong thi cử, vào năm 1919, còn 22 năm.

Thế nhưng bút lông chưa thể dễ dàng “vứt” được như sự bất mãn của Tú Xương. Bởi các chí sĩ yêu nước như Nguyễn Thượng Hiền, Phan Bội Châu, Phan Chu Trinh và các nhà nho chí sĩ trong phong trào Đông Kinh nghĩa thực vẫn tiếp tục sử dụng bút lông và chữ Hán, trong những áng thơ đầy tâm huyết nhằm cổ động cho con đường cứu nước gắn với yêu cầu canh tân theo tấm gương Nhật Bản, và theo bài học của phương Tây mà Tân thư đem lại. Chữ Hán, nếu hàng ngàn năm về trước đã đưa dân tộc vào ánh sáng của văn minh Trung Hoa, thì giờ đây, các bậc trí thức, cũng vẫn phải qua nó để đến với văn minh phương Tây, trước khi chữ Quốc ngữ phát huy được tác dụng. Ở chặng cuối này, khi cuộc bàn giao lịch sử chưa kịp diễn ra thì chữ Hán vẫn chưa hết vai trò cần thiết của nó, để làm xuất hiện những tác phẩm mang giá trị soi sáng trí tuệ như bản khảo luận *Văn minh tân học sách* (1904 - bản in khoảng 1907-1908), và khơi động tình cảm yêu nước thống thiết như tiểu thuyết *Trùng Quang tâm sử* của Phan Bội Châu. Cuốn tiểu thuyết được viết và đăng trên *Bình sự tạp chí* (Hương Cảng), do tác giả phải lưu lạc ở nước ngoài; và có lẽ còn là do tác giả muốn tìm đến sự cảm thông và trợ giúp của những người thiện chí, những “đồng văn đồng chủng” ở mấy nước phương Đông láng giềng. Cũng với mục đích tương tự như thế, là Nguyễn Ái Quốc - người đã viết *Bản án chế độ thực dân Pháp*, và những truyện ký ngắn bằng tiếng Pháp vào nửa đầu những năm 20, ở Paris, trung tâm châu Âu hiện đại, nhằm lên án chủ nghĩa thực dân chính ở sào huyệt của nó; và gắn nối số phận dân tộc bị đẩy đọa với tất cả những người nô lệ da màu trên khắp các lục địa.

Vậy là chuyển sang thế kỷ XX trong giao thoa giữa 4 loại chữ: Hán - Nôm - Quốc ngữ và Pháp ngữ vấn đề ngôn ngữ văn học đã có sự mở rộng theo nhu cầu đổi mới nội dung chủ nghĩa yêu nước; và câu chuyện về sự tiếp cận các thể loại mới trước yêu cầu hiện đại hóa nền văn chương- học thuật dân tộc diễn ra ở phía Bắc có chậm hơn, so với Nam Bộ khoảng ba, bốn chục năm.

Điều đáng lưu ý là, nếu ở Nam Bộ chủ trương dùng chữ Quốc ngữ là của chính quyền thực dân, và việc vận dụng chữ Quốc ngữ vào hoạt

Lịch sử văn học Việt Nam

động báo chí và văn học là công của một tầng lớp trí thức vừa có cả Hán học và Tây học thì ở Hà Nội, và cả các tỉnh Trung Bộ, Bắc Bộ lại được chính các nhà nho vốn rất uyên thâm đảm nhiệm, tuy trong đó có người phải hàng chục năm sau mới biết đọc và viết chữ Quốc ngữ.

Chính họ là những người đã làm thơ nồng nhiệt cổ động cho việc học chữ Quốc ngữ.

Như Trần Quý Cáp:

*Chữ Quốc ngữ là hồn trong nước
Phải đem ra tính trước dân ta
Sách Âu Mỹ sách China
Chữ kia nghĩa nọ dịch ra tỏ tường*

Như Nguyễn Phan Lãng:

*Từ đây phải nhận cho tinh
Học Tây học Hán cho rành mới hay
Trước hết phải học ngay Quốc ngữ
Khỏi đôi đường tiếng chữ khác nhau
Chữ ta, ta đã thuộc lâu
Nói ra nên tiếng, viết câu nên bài
Sẵn cơ sở để khai tâm trí
Rồi sẽ đem các thứ giáo khoa
Chữ Tàu dịch lấy chữ ta
Chữ Tây cũng phải dịch ra chữ mình.⁽¹⁾*

Cổ động cho việc học chữ Quốc ngữ, cả hai ông đều nhấn mạnh việc dịch sách Tàu và sách Tây. Đó là cách luyện chữ đầu tiên mà các tác gia Nam Bộ như Trương Vĩnh Ký, Trương Minh Ký, Huỳnh Tịnh Của đã thực hiện vào cuối thế kỷ trước; còn ở Bắc Bộ thì lúc này mới được khởi động. Một cuộc khởi động khá là sôi nổi qua bộ truyện *Tam quốc chí diễn nghĩa* do Phan Kế Bính dịch và Nguyễn Văn Vĩnh hiệu đính, được in thành nhiều tập nhỏ, để vừa bán vừa cho, và trên bìa mỗi tập đều

1. Sách *Đông Kinh nghĩa thực*, NXB Hà Nội, 1982.

có in một tuyên ngôn nổi tiếng của Nguyễn Văn Vĩnh: “Nước Nam ta sau này hay hay dở cũng ở như chữ Quốc ngữ”.

Trong *Văn minh tân học sách*, có đoạn viết:

“Người trong nước đi học nên lấy chữ Quốc ngữ làm phương tiện đầu tiên để trong một thời gian vài tháng, đàn bà, trẻ con đều biết chữ và người ta có thể dùng chữ Quốc ngữ để ghi việc đời xưa và chép việc đời nay... Đó thực là bước đầu tiên để mở mang trí khôn vậy...”.

Trong hoàn cảnh khắc nghiệt của chế độ thuộc địa và sau những cuộc khủng bố lớn của chính quyền thực dân vào năm Thân (1908), năm Dậu (1909) số rất lớn các nhà nho yêu nước đều bị bắt bớ, an trí, tù đầy, họ không thể theo đuổi được đến cùng các mục tiêu canh tân đất nước. Trách nhiệm lịch sử đó, rồi được chuyển giao cho một lớp người khác - mà đại diện sớm nhất ở miền Bắc, là Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936), người có bút hiệu là Tân Nam Tử. Từ 1906, khi chẵn 24 tuổi, Nguyễn đã thôi làm công chức trong bộ máy của chính quyền thực dân để chuyển sang làm báo - lúc đầu, năm 1907, là *Đăng cổ tùng báo*, có tiền thân là *Đại Nam đồng văn nhật báo*; và từ 1913 đến 1917 là *Đông Dương tạp chí* - tờ báo quan trọng đầu tiên dành nhiều trang cho chủ đề văn chương - học thuật, nhằm kết hợp văn minh phương Tây với nền văn hóa cổ truyền. Từ tờ công báo *Gia Định báo*, qua các tờ nặng về thông tin xã hội như *Lục tỉnh tân văn*, *Nông cổ mín đàm*... đến *Đông Dương tạp chí*, lần đầu tiên trong nền báo chí Quốc ngữ, sau ngót nửa thế kỷ tồn tại, đã xuất hiện một tờ tạp chí có nội dung văn chương - học thuật, do một người có tư chất học giả và có sức tập hợp một đội ngũ đông đảo các trí thức có cả Hán học và Tây học cộng sự. Trong 5 năm tồn tại, với chủ trương “đem các thuật hay nghề mới thái Tây mà dạy phổ thông cho người An Nam”, *Đông Dương tạp chí* có thể xem là nơi thử nghiệm, là trường học đầu tiên vận dụng và phát huy tiềm năng của chữ Quốc ngữ, vào việc xây dựng một nền văn chương học thuật bằng tiếng ta.

Xét về phương diện sáng tác văn xuôi thì *Đông Dương tạp chí* chưa thể đóng vai trò của một bà đỡ - vì bài vở trên tạp chí chủ yếu vẫn là các trước tác học thuật và dịch thuật. Cố nhiên ở hai lĩnh vực này, câu văn

Lịch sử văn học Việt Nam

xuôi vẫn có điều kiện trau dồi. Một mặt là tính khoa học, để có sự chính xác, sáng sủa. Mặt khác là sự phong phú và linh hoạt để thực hiện được việc chuyển nghĩa. Và người có công đầu trong việc đáp ứng cả hai yêu cầu này vẫn chính là Nguyễn Văn Vĩnh - với các bản dịch rất nổi tiếng như bản dịch *Mai-nương Lệ-cốt* (*Manon Lescaut*) của A. Prévost và *Những kẻ khốn nạn* (*Les Misérables*) của Victor Hugo, mà hơn 20 năm sau, học giả Dương Quảng Hàm vẫn không tiếc lời khen: “Văn ông bình thường, giản dị, có tính cách phổ thông tuy có chậm chước theo cú pháp của văn Tây mà vẫn giữ được đặc tính của văn ta...”

Kể về văn dịch tiểu thuyết thì thực ông là người có biệt tài, ít kẻ sánh kịp vậy⁽¹⁾.

Xét về văn xuôi thì câu văn sáng tác và câu văn dịch thuật là ở cùng một bình diện chất lượng.

Bối cảnh tồn tại *Đông Dương tạp chí* (1913-1917) là nằm trọn trong cuộc Thế chiến lần thứ nhất (1914-1918) - những năm sinh hoạt sáng tác của cả hai miền Bắc Nam gần như là tê liệt. Thế nhưng đó lại là thời kỳ xuất hiện ngôi sao sáng Tân Đà Nguyễn Khắc Hiếu (1889-1939) - người có vai trò khai mạc cho cả hai khu vực văn và thơ hiện đại, người đã cho ấn hành áng văn xuôi cực kỳ phóng khoáng cho tưởng tượng là *Giấc mộng con*, tập I (1916), một thiên du ký đưa tác giả đi khắp năm châu để thực hiện ước vọng về một “cõi đời mới” của mình. Nếu *Đông Dương tạp chí* chưa là địa bàn quan trọng cho sự tập dượt của văn xuôi, ngoài thiên du ký *Hương sơn hành trình* (1914) của Nguyễn Văn Vĩnh và truyện ngắn *Bức mình* của Phạm Duy Tốn (số 55-1914), thì từ 1917 trở đi, khi *Nam Phong tạp chí* ra đời, văn xuôi Quốc ngữ miền Bắc sẽ chính thức trình làng với những truyện ngắn đầu tiên thật đặc sắc của hai người viết thuộc khuynh hướng hiện thực ở buổi đầu. Đó là Nguyễn Bá Học (1857-1921) với các truyện *Câu chuyện gia tình* (*Nam Phong tạp chí*, số 10-1918), *Chuyện ông Lý Chằm* (số 13-1918), *Có gan làm*

1. Bộ Giáo dục, *Việt Nam văn học sử yếu*, Trung tâm học liệu xuất bản, Sài Gòn, bản in lần thứ 10, 1968, tr.416.

giàu (số 23-1919), *Câu chuyện nhà sư* (số 26-1919); và Phạm Duy Tồn (1883-1927) với các truyện *Sống chết mặc bay* (số 18-1918), *Con người Sở Khanh* (số 20-1919), *Nước đời lắm nổi* (số 23-1919) cùng với hai thiên du ký về Huế và Nam Kỳ, (*Nam Phong tạp chí* năm 1918) của Phạm Quỳnh...

Vậy là sự khai mạc nền văn xuôi Quốc ngữ ở phía Bắc lại được đánh dấu bởi các truyện ngắn viết theo chuẩn mực phong cách hiện đại.

Dừng lại ở cuối Thế chiến lần thứ nhất, bởi từ đầu những năm 20 của thế kỷ XX trở đi, văn xuôi Quốc ngữ chuyển hẳn sang một thời kỳ mới, một chuẩn bị mới, *một phòng chờ* cho bước ngoặt quyết định sẽ diễn ra từ năm 1930 đến năm 1945 - là những năm đã hội đủ các điều kiện cần thiết cho văn xuôi Quốc ngữ hoàn thiện diện mạo hiện đại của nó, và đạt được sự kết tinh trong các gương mặt tác giả và tác phẩm tiêu biểu.

IV. VĂN XUÔI NHỮNG NĂM 20 (THẾ KỶ XX) - PHÒNG CHỜ CHO BƯỚC CHUYỂN GIAI ĐOẠN SAU 1930

Sau Thế chiến lần thứ nhất, chuyển vào những năm 20, mới có một cuộc lên đường sôi nổi, được xem như là *một phòng chờ* cho bước ngoặt căn bản của sáng tác sẽ diễn ra từ đầu những năm 30 đến 1945.

Hai người có tư cách khởi động và khai mạc cho thế *truyện ngắn* ở Bắc Bộ, ngay trong và sau Thế chiến lần thứ nhất, đó là Nguyễn Bá Học và Phạm Duy Tồn. Nguyễn Bá Học mất năm 1921 và đã để lại 9 truyện ngắn trên *Nam Phong tạp chí* từ 4-1918 đến 7-1921, trong đó có những truyện rất đặc trưng cho hướng phát triển của văn xuôi những năm 20 như *Truyện ông Lý Chấm*, *Câu chuyện một tối của người tân hôn*... Theo Vũ Ngọc Phan, Nguyễn Bá Học là nhà nho “viết đoàn thiên tiểu thuyết theo lối mới trước nhất”, là người “có sở trường về truyện ngắn được lớp người đương thời tán phục”. Nhận định này của nhà phê bình quả có căn cứ, vì trước Nguyễn Bá Học, trong diện mạo chung của văn xuôi cả nước, kể từ Nguyễn Trọng Quản, cho đến Tân Đà, quả chưa thấy có tác phẩm nào hợp với quy cách và tiêu chuẩn một truyện ngắn theo

Lịch sử văn học Việt Nam

nghĩa hiện đại. Thế nhưng nếu so Nguyễn Bá Học với Phạm Duy Tốn, người mất năm 1927, và đã để lại ba truyện trên *Nam Phong*, trong đó có *Sống chết mặc bay* (số 18; 12-1918) thì bút pháp Phạm Duy Tốn còn mới hơn. Thành tựu “trước nhất” “theo lối mới” đặt cho Phạm Duy Tốn trong bộ tứ: “Vinh - Quỳnh - Tốn - Tố”⁽¹⁾ có lẽ là thích hợp hơn Nguyễn Bá Học. Có thể nói, suốt những năm 20, *truyện ngắn* phát triển trên các dấu ấn mà Nguyễn Bá Học và Phạm Duy Tốn đã ghi nhận; và sau đó là Nguyễn Công Hoan - người, nhờ vào mục *Xã hội ba đào ký* trên *An Nam tạp chí* từ 1929 đến 1932 mà viết được con số kỷ lục trên dưới 20 truyện ngắn, trong đó có những truyện gần như kết tinh trọn vẹn phong cách trào phúng của mình như *Oằn tà roăn* (số 2), *Thật là phúc* (số 17), *Ngựa người và người ngựa* (số 18), *Răng con vật nhà tư sản* (số 23), *Thế là nợ nó đi Tây* (số 43), *Xin chữ cụ Nghè* (số 45)...

Cần ghi nhận thời điểm khai mạc truyện ngắn theo mô hình hiện đại vào cuối Thế chiến lần thứ nhất, bởi nhìn vào lực lượng viết Nam Bộ, kể từ Trương Vĩnh Ký, Nguyễn Trọng Quản cho đến lớp người viết mới vào đầu thế kỷ XX như Trần Chánh Chiêu, Trương Duy Toàn, Lê Hoàng Mưu thấy gần như tất cả đều quen với cách viết dài. Hiếm, hoặc không có truyện nào hợp với yêu cầu và quy cách một truyện ngắn, theo đặc trưng *ngắn* và dồn nén của văn xuôi hiện đại⁽²⁾. Trong quy mô vài ba chục trang cho đến dăm bảy chục trang, cả người đọc và người viết đều hiểu đó là truyện, là tiểu thuyết, hoặc đoản thiên tiểu thuyết - một cách gọi khá quen thuộc ở nhiều người viết, cả Bắc và Nam nhưng không hề có nghĩa là ngắn. Chẳng hạn “đoản thiên tiểu thuyết” *Truyện một người du học sinh An Nam* đăng trên *Nam Phong* số 90, dài đến 48 trang. Có thể nói khả năng viết dài là đặc điểm, và cũng có thể là ưu thế của văn xuôi Nam Bộ. Năm 1920, Lê Hoàng Mưu (dưới bút danh Mộng Huê Lầu),

1. Nguyễn Văn Vinh, Phạm Quỳnh, Phạm Duy Tốn, Nguyễn Văn Tố.

2. *Chuyến đi Bắc Kỳ năm Ất Hợi* - 32 trang; *Truyện thầy Lazarô Phiến* - 25 trang; *Kiếp phong trần* - 10 trang chữ cực nhỏ - khoảng 20 trang; *Hoàng Tố Oanh hàm oan* - 45 trang; *Phan Yên ngoại sử* - 49 trang...

Văn học Việt Nam (1900-1930)

viết *Oán hồng quần* (Phàn Kim Huê ngoại sử), gồm 6 tập, 292 trang. Năm 1926, Hồ Biểu Chánh viết *Ngọn cỏ gió đùa*, 2 tập, 572 trang. Từ 1926 đến 1928, Phú Đức viết *Châu về hiệp phố*, 3 tập, 1050 trang... trong khi tất cả mọi cuốn được ghi là tiểu thuyết, kể cả những cuốn nổi tiếng nhất của lực lượng viết Bắc Bộ đều chỉ có độ dài dăm bảy chục, hoặc một hai trăm trang.

Cần chú ý tình hình trên, trong buổi đầu phát triển của văn xuôi Quốc ngữ, chịu ảnh hưởng của văn học phương Tây nhưng vẫn còn nhiều ràng buộc với các quan niệm phương Đông. Trong suốt thời gian tồn tại của *Nam Phong tạp chí*, từ 1917 đến 1934, sự phân biệt dành cho thể văn tự sự này là gồm 3 loại: đoản thiên tiểu thuyết, trung thiên tiểu thuyết và trường thiên tiểu thuyết; cả ba đều được gọi chung là tiểu thuyết. Khái niệm *đoản thiên tiểu thuyết* được hiểu là truyện ngắn; còn khái niệm *truyện ngắn* phải sang những năm 30 mới được dùng. Có nghĩa là *tiểu thuyết* được xem là một mục tiêu chung cho sự phấn đấu của mọi người viết văn xuôi. Và một lý thuyết về nó, lần đầu tiên được nói đến trong bài *Bàn về tiểu thuyết* của Phạm Quỳnh, trên *Nam Phong* số 43, tháng 1-1921: “Tiểu thuyết là một truyện viết bằng văn xuôi đặt ra để tả tình tự người ta, phong tục xã hội, hay là những sự lạ tích kỳ để làm cho người đọc có hứng thú”.

Với quan niệm trên, cả người viết và người đọc đều chưa có một sự phân biệt theo định lượng ngắn - dài. Cả ngắn và dài, hầu hết các truyện đăng trên *Nam Phong* đều được xem là đoản thiên tiểu thuyết. Được chia thành 3 loại; nhưng ít thấy hoặc không có truyện nào được ghi là trung thiên hoặc trường thiên...

Bây giờ đọc lại, ta có thể vận dụng tiêu chuẩn ngắn - dài để phân biệt các loại truyện; và để thấy, ngoài 56 đoản thiên tiểu thuyết - tức truyện ngắn, được in trên *Nam Phong*, còn có rất nhiều truyện có quy mô trên dưới 100 trang, đáng được xem là tiểu thuyết, làm thành gương mặt phồn vinh của văn xuôi cả hai miền Nam - Bắc trong những năm 20. Có thể nói đây là thời gian ghi nhận một sự phát triển nhảy vọt về số lượng tiểu thuyết ở cả Bắc và Nam, sau một thập niên vẫn còn tiếp tục

Lịch sử văn học Việt Nam

sự vắng vẻ trong Thế chiến lần thứ nhất. Mạch phát triển của văn xuôi Nam Bộ qua hai thời kỳ ngắt quãng sau Nguyễn Trọng Quản (1887), rồi sau Trương Duy Toàn, Trần Chánh Chiêu, Lê Hoàng Mưu (1910) từ nay bỗng trở nên sôi nổi, và phong phú vượt bậc, với nhiều chục tên tác giả, và con số tác phẩm đứng ở ranh giới truyện và tiểu thuyết có thể lên đến số lượng hàng trăm⁽¹⁾. Nhìn vào diện mạo văn xuôi hồi này, thấy lực lượng viết dường như nghiêng lệch hẳn về địa bàn phía Nam⁽²⁾. Phải chăng vì thế mà sau này Nguyễn Huy Tưởng từng có phát biểu: “Nam Bộ là đất của tiểu thuyết”. Ngay trong năm 1920, và kể từ 1920, lực lượng viết Nam Bộ chiếm một số lượng rất đông; trong số đó, thấy nổi lên như những cây bút lực lưỡng: Hồ Biểu Chánh, Nguyễn Chánh Sắt, Bửu Đình, Phú Đức, Phạm Minh Kiên, Tân Dân Tử, Sơn Vương... với sức viết rất dồi dào, ít có cây bút Bắc Bộ nào sánh được. Chẳng hạn: Hồ Biểu Chánh cho in 18 cuốn (1922-1931), Phạm Minh Kiên 17 cuốn (1922-1932), Phú Đức 12 cuốn (1925-1931), Lê Hoàng Mưu 9 cuốn (1912-1931), Nguyễn Chánh Sắt 9 cuốn (1920-1928), Bửu Đình 2 cuốn đã in và 8 tên truyện khác đã đăng trên báo (1923-1934), Việt Đông 22 cuốn (1931-1932)... Còn số người viết trên dưới 5 cuốn thì rất nhiều. Trong khi đó, lực lượng viết Bắc Bộ, ngoài Nguyễn Tử Siêu đạt kỷ lục 12 cuốn (trong đó có 8 cuốn về lịch sử), và Tân Đà 7 cuốn, còn các

1. Hiện tượng này rất cần lưu ý, bởi giới nghiên cứu ở ta gần đây vẫn còn chưa thấy hết thành tựu của thời kỳ này. Chẳng hạn trong *Văn học Việt Nam thế kỷ XX* (NXB Giáo dục, H.; 2004), Chương I: *Quá trình hình thành và phát triển của nền văn học Việt Nam hiện đại* có một thống kê qua từng năm, từ 1920 đến 1931, một danh sách gồm 25 cuốn tiểu thuyết. “Chỉ trong có mười năm trời mà đã có hơn 20 cuốn tiểu thuyết” (tr.13 và 14). Như vậy là quá ít, trên tổng số nhiều trăm cuốn đã có, và đã được sưu tập.

2. Theo thống kê của Bảng Giang trên *Kiến thức ngày nay*, số 106-1993: 128 tác giả, 211 tác phẩm.

Theo thống kê của Cao Thị Xuân Mỹ trong Luận án Tiến sĩ: *Quá trình hiện đại hóa tiểu thuyết Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX đến đầu thế kỷ XX* (tức 1932): 323 tác giả, 634 tác phẩm.

tác giả khác như Đặng Trần Phát, Trọng Khiêm, Nguyễn Trọng Thuật, Hoàng Ngọc Phách, Từ Ngọc, Nguyễn Tường Tam... chỉ mỗi người vài cuốn, hoặc một cuốn mà thôi.

Tiểu thuyết Nam Bộ có sự giống nhau trong đề tài, cốt truyện, cách viết và ngôn ngữ. Nó nhằm đáp ứng nhu cầu của bạn đọc phổ thông - và là người đọc Nam Bộ, ưa những truyện có cốt truyện li kì nhưng không quá phức tạp, và dễ nhớ, dễ kể; nhân vật có cốt cách rõ ràng và thiên về hành động, chứ không quá đi sâu vào các diễn biến tâm lý rắc rối, phiền hà.

Nhìn vào đề tài và cách viết của văn xuôi Nam Bộ thì ít thấy có sự biến hóa, sự khác nhau. Kể từ Nguyễn Trọng Quản, qua Trần Chánh Chiêu, đến lúc này, sự tiến triển của văn xuôi, trên các phương diện của đề tài, cách viết, và ngôn ngữ gần như vẫn trong cùng một mô hình. Số đông vẫn viết như người trước, và mỗi cây bút cũng ít thấy thay đổi theo thời gian. Nếu có khác chút ít là khác về đề tài, chứ không khác mấy về chủ đề và cách viết. Đề tài thường là được theo đuổi trên hai hướng lớn: thể sự và lịch sử. *Thể sự*: đó là sự tan rã của gia đình, và bi kịch của đời người (chứ không phải là con người cá nhân), trong cặp kênh giàu-nghèo, trong phân cách nông thôn - thành thị, trong giao thời của lịch sử. Và xung đột giữa thiện - ác, tốt - xấu vẫn là đường lối chính làm nên các cốt truyện nhiều kịch tính, nhưng đơn giản, và kết thúc nói chung không phải lúc nào cũng có hậu. Nhân vật trung tâm, hoặc số đông, thường là người phụ nữ - có người sau bao hoạn nạn, ba đào tìm lại được hạnh phúc, nhưng số lớn, hoặc không ít lại là nạn nhân, hoặc là nguyên nhân cho mọi bất hạnh ở đời. So với các truyện nôm xưa ở phía Bắc cho đến *Lục Vân Tiên* của Nguyễn Đình Chiểu ở phía Nam, đề tài thể sự trong các tiểu thuyết Nam Bộ quả có phong phú hơn, nhưng căn bản vẫn trên một lối dẫn dắt và kết thúc, để hướng tới minh chứng một chủ đề mang tính đạo lý truyền thống, một đạo lý có gương mặt ổn định của nó theo quy định của đạo đức Nho gia mà *Lục Vân Tiên* là kết tinh và tiêu biểu. Có thể lấy ý kiến của Trần Chánh Chiêu viết trong *Hoàng Tố Oanh hàm oan*, năm 1910, làm mẫu số chung: “Các tiểu thuyết trường

Lịch sử văn học Việt Nam

thiên, đoàn thiên thứ nhất là tự làm ra, thứ hai là dịch thuật của Đông Tây đều lấy có hệ thiết với tình trạng của xã hội, tâm lý của quốc dân mà bổ ích cho đạo đức phong hóa làm trọng”.

Cố nhiên áp lực của thời cuộc và tâm lý của người đọc trong xu thế đô thị hóa - từ Nam ra Bắc cũng đã đem lại chất liệu mới trong các tiểu thuyết của Nguyễn Chánh Sắt, Phú Đức, Bửu Đình, Lê Hoàng Mưu, Biển Ngũ Nhi... Để có những cốt truyện hấp dẫn và “ăn khách” người viết không chỉ giới hạn đề tài trong những chuyện tình duyên ngang trái, ân oán ghen tuông, bi kịch gia đình mà còn mở rộng sang những chuyện anh hùng - liệt nữ, nghĩa hiệp - kỳ tình, phiêu lưu - mạo hiểm, xuất quỷ - nhập thần; kể cả đời sống tình dục xưa nay là chuyện cấm kỵ, và do thế nó đã lập tức gây nên những phản ứng gay gắt trên cả hai chiều khen- chê trong công chúng độc giả.

Hiện tượng này nói lên ít nhiều cái mới đang nhen nhóm, sinh thành trong đời sống thành thị - và văn xuôi Nam Bộ quả có sự nhạy cảm trong việc đón nhận và đáp ứng cho nhu cầu công chúng trong cả một thời gian dài.

Về đề tài *lịch sử*, có điều đáng nói chung cho cả hai miền Bắc và Nam là hiện tượng xuất hiện một dòng viết về dã sử và lịch sử, vào nửa sau những năm 20, với phía Bắc là Nguyễn Trọng Thuật, Nguyễn Tử Siêu, Trúc Khê..., và phía Nam là Tân Dân Tử, Phạm Minh Kiên... Ở phía Bắc, dòng viết này trực tiếp phản ánh những chuyển động trong tinh thần yêu nước trở nên sôi nổi từ sau 1925. Nó muốn khơi động một ít âm hưởng hào hùng của dân tộc, qua chân dung những anh hùng lịch sử. Sau tiểu thuyết dã sử *Quả dưa đỏ* (1925) còn rất nặng nội dung giáo huấn của Nguyễn Trọng Thuật, là dồn dập các cuốn được hiểu là tiểu thuyết lịch sử của Nguyễn Tử Siêu, như *Tiếng sấm đêm đông* (1928), *Vua Bà Triệu Ấu* (1929), *Đình Tiên Hoàng* (1929), *Hai Bà đánh giặc* (1929), *Lê Đại Hành* (1929), *Lý Nam Đế* (1929), *Mai Hắc Đế* (1929)...

Ở Nam Bộ, đó là bộ sách có thể nói là đồ sộ của Tân Dân Tử về Nguyễn Ánh - Gia Long gồm nhiều tập, bắt đầu từ *Gia Long tẩu quốc* (1930) gồm 5 cuốn, 25 hồi mà lời đầu sách ghi là: “cứ việc trực trần

thiệt sự, chẳng dám bày điều đặt chuyện, lời lẽ quá ư hoang đường, mà cũng chẳng dám lạc lối sa đẽ, rồi ra khỏi vòng quốc sử”; và mong nó là “bộ sách không vô ích cho quốc dân xã hội”. Rồi ngược lên trước với *Hoàng tử Cảnh như Tây* (1931), và tiếp tục về sau với *Gia Long phục quốc* (1932) gồm 4 cuốn. Qua bộ sách lớn này tác giả nhằm khẳng định công lao của Gia Long, khi cho rằng, Gia Long “cũng chẳng kém chi Quang Vũ nhà Hán bên Tàu, mà cũng là một vua khai quốc công thần anh hùng Việt Nam ngày trước”.

Cùng với Tân Dân Tử, ở Nam Bộ còn có Phạm Minh Kiên với *Lê triều Lý thị* (1931), và *Tiền Lê vận mạt* (1932). Chủ ý của tác giả là khi “đem việc tốt xấu nên hư ra mà viết thành sách thành truyện thì không nên xu hướng bên nào, phải cứ các đường mực ngay mà thẳng tới thì mới có thể chỉ rõ hai đường tà chánh cho đời vậy”. Và trước đó, *Việt Nam Lý trung hưng* (1929) gồm 4 tập, theo lối chương hồi, gồm 25 hồi với nhân vật trung tâm là Lý Thường Kiệt. Điều đáng chú ý ở truyện này là: nhân vật lịch sử Lý Thường Kiệt có một tuyến đời riêng - ông được gặp lại con gái lưu lạc, và đưa hài cốt vợ từ Chiêm Thành về.

Thế nhưng cả Bắc và Nam, dòng viết truyện lịch sử đều không thể vượt được một rào cản lớn là lối minh họa khô khan lịch sử, hoặc chủ ý khen chê trên lập trường thiện - ác, trung - nịnh, chính - tà của đạo đức truyền thống, trong phản ứng chống lại sự đổi thay giá trị diễn ra quá gấp gáp trong buổi giao thời. Ở đây, mục tiêu của người viết không phải là tái hiện lịch sử, nơi diện mạo chân xác, cụ thể của nó (tất nhiên là trong phạm vi ít ỏi các dữ kiện lịch sử còn lưu lại được, cho phép người viết có thể ước đoán, và làm căn cứ ít nhiều cho tưởng tượng), mà chủ yếu là mượn lịch sử để giải bày ít nỗi niềm thế sự. Và như vậy, nó cũng có cùng mục tiêu với tiểu thuyết thế sự. Phải sau 1932, tiểu thuyết lịch sử mới chuyển vào sự phân hóa theo hai hướng hiện thực và lãng mạn; trong đó khuynh hướng lãng mạn rồi sẽ tìm đến đề tài lịch sử như một mảnh đất mầu mỡ cho sự khai thác, với tác phẩm khởi đầu có sức lôi cuốn bạn đọc rộng rãi là *Tiêu Sơn tráng sĩ* của Khải Hưng (đăng báo năm 1934; in thành sách 2 tập, trên 350 trang - năm 1937); và với sự tham gia của một

Lịch sử văn học Việt Nam

lực lượng viết khá đông gồm nhiều xu hướng như Lan Khai, Ngô Tất Tố, Trần Thanh Mai, Đào Trinh Nhất, Phan Trần Chúc, Nguyễn Triệu Luật, Nguyễn Huy Tưởng...

*
* *

Trở lại diện mạo và tiến trình văn xuôi Bắc Bộ, sau Nguyễn Văn Vĩnh, và nhờ vào *Đông Dương tạp chí*, và *Nam Phong tạp chí* mà có thêm hai gương mặt Phạm Duy Tốn, Nguyễn Bá Học, còn phải dành phần quan trọng cho Tản Đà, người đóng vai trò mở đầu trực tiếp cho sự phát triển mới của văn xuôi và thơ sau 1930.

Điều đặc sắc trong nội dung cả thơ và văn Tản Đà là sự đi sâu vào cái Tôi, là việc mạnh dạn, dũng cảm đưa cái Tôi vào thơ văn. Trong rượu và say, trong những cơn sầu dài, trong câu chuyện lên tiên và hầu trời, trong các cuộc chu du vào quá khứ hoặc đến với các xứ sở xa lạ, trong cả những lo toan về cuộc mưu sinh không lúc nào không chật vật, trong những tự thuật, tự trào và tự thú về mình, Tản Đà đã đưa ra một cái tôi - Chân dung cực kỳ thành thật, không xấu hổ, không che đậy. Bạn đọc đến với Tản Đà để làm bạn, để chia sẻ, để tri kỷ với một người lạ mà quen, cũng như đến với mình, đến với những ước nguyện, ham muốn và tự thú về mình.

Quả chưa có trong quá khứ một cái Tôi nào được đưa lên vị trí cao, được phô ra nhiều góc cạnh và đào sâu vào nhiều tầng bậc như Tản Đà. Do sự trì trệ của phương thức sản xuất châu Á, chưa nói đến chủ nghĩa cá nhân, ngay cả ý thức về cá nhân trong lịch sử văn học cũng khó có dịp phô bày cho trọn vẹn. Kể từ Phạm Thái, Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát, Chu Mạnh Trinh cho đến đầu thế kỷ XX, ý thức về cá nhân chưa lúc nào có được một hình hài rõ rệt trong cái cộng đồng mà nó phụ thuộc.

Cộng đồng giai cấp mà nó không được phép hoặc chưa có sức phá rào, vượt khung như nhà thơ và ông quan đương chức hoặc về hưu Nguyễn Công Trứ, Nguyễn Khuyến...

Cộng đồng dân tộc mà nó có trách nhiệm đại diện như Nguyễn Đình Chiểu, Phan Bội Châu và hàng loạt nhà nho yêu nước đầu thế kỷ.

Từ ưu thế của cộng đồng trong lâu dài của lịch sử, ta thấy rõ Tản Đà đã thực hiện được một sự cách tân thật đáng kể, trong những năm 20 của thế kỷ XX. Với Tản Đà, cái Tôi không còn rụt rè, e thẹn mà dám tự khẳng định, thậm chí có lúc dám hiên ngang thách thức với hoàn cảnh, trong cái “ngông”. Với Tản Đà, cái Tôi, đối với số đông, không còn xa lạ mà gần gũi, không còn đáng ghét mà đáng yêu. Như một đòi hỏi giải phóng, và như một nhu cầu phát triển, cái Tôi ấy ở Tản Đà đã phản ứng lại mọi câu thúc, kiềm tỏa, bóp nghẹt của hoàn cảnh bằng sự tung hoành trên những giới hạn thật phóng khoáng của không ít đam mê, khát vọng. Nhưng điều quan trọng hơn, cũng phải đến Tản Đà, cái Tôi đó mới lập tức và mạnh mẽ tìm được sự hưởng ứng, sự đón nhận ở công chúng, ở số đông. Và như vậy nó đã mở một đột phá khẩu quyết định cho sự lên đường rầm rộ của trào lưu lãng mạn trong văn thơ những năm 30.

Phù hợp với sự thể hiện khát vọng giải phóng của cái tôi, cả thơ và văn của Tản Đà đều là sản phẩm phóng khoáng của trí tưởng tượng. Ông cho nhân vật chu du trong khoảng rộng vô cùng của không gian và thời gian. Không gian là cả quả địa cầu, trong đó có các địa chỉ mới, nhờ vào sự hiểu biết thế giới phương Tây mà trở nên không xa lạ. Không gian không chỉ là cõi trần mà còn là tiên giới, trong sự hội ngộ của các nhân vật huyền thoại và lịch sử, Đông và Tây như Đông Phương Sóc, Dương Quý Phi, Tây Thi, Hàn Thuyên, Thượng Đế, Khổng Tử, Nguyễn Trãi, Lưu Thoa... cùng các tiên nữ không tên ở chốn Bồng lai... Còn thời gian là sự nối dài mệnh mông từ hiện tại với nhân vật Tôi Tản Đà mà ngược lên tận cổ đại, với con số nhân vật cũng đông đúc không kém. Và tất cả đều là những con người mang khát vọng phiêu lưu và ước vọng thỏa mãn mọi thú chơi, mọi khoái lạc của cõi đời. Từ cô gái tài sắc Vân Anh trong *Thề non nước*, qua mối tình của anh thợ giặt với cô gái làng chơi trong *Trần ai tri kỷ* đến cuộc đối thoại thâu đêm suốt sáng giữa hai đồng tiền được nhân hóa thành hai người đẹp trong *Thần tiền*.

Lịch sử văn học Việt Nam

Có thể nói đến một sức sáng tạo rất dồi dào của Tản Đà, trên hành trình từ *Giấc mộng con* (1916) đến *Giấc mộng lớn* (1928), qua *Thần tiên* (1921), *Thế non nước* (1922), *Trần ai tri kỷ* (1924), *Đàn bà Tàu* (1925)... Tất cả đều được ghi là *tiểu thuyết*, cùng với khoảng 10 truyện ngắn khác đăng trên loại *Truyện thể gian* của Tản Đà thư điểm, khoảng 1923-1924, và trên *An Nam tạp chí* 1931-1932.

Cũng qua Tản Đà, lần đầu tiên trong văn xuôi Quốc ngữ có một hồi ức - tự truyện về chính bản thân nhà văn, con người đa tài - đa tình - lại thích chơi ngông, không ngừng vật lộn với cuộc mưu sinh bằng nghề viết mà vẫn rất mực trung thành với bản ngã của mình. Một tự truyện từ lúc nhân vật lên 5 lên 6, với những mối tình đến từ rất sớm, đi học, thi hỏng, chán đời, đi tu, bỏ cơm, uống rượu, lấy vợ, sinh con, rồi những lận đận và đam mê trong nghề làm thơ, viết báo... như được kể trong *Giấc mộng con* (1916), rồi *Giấc mộng lớn* (1928) - có giá trị một tự truyện trong mạch nối liên tục của thời gian. Tính chân thật và lối tự sự khách quan không tô vẽ, cũng không theo lối tự trào (kiểu Nguyễn Công Trứ, hoặc Nguyễn Khuyến, Tú Xương - trong phú và thơ), hoặc lối kể không phân biệt giữa cái Ta và cái Tôi, hoặc lẫn tránh cái Tôi, đã đặt Tản Đà vào vị trí người mở đầu của thể văn xuôi tự truyện Quốc ngữ, rồi sẽ phát triển thành một dòng viết với những sáng tác đặc sắc của Nguyễn Tuân, Nguyễn Hồng, Hồ Dzếnh, Tô Hoài, Mạnh Phú Tư... vào nửa sau những năm 30.

Con người tài hoa rất mực, vừa dấn vào một cuộc chơi văn chương với cả hai thứ “văn có ích” và “văn chơi” đã đóng luôn vai trò tiền trạm, khai mở cho cả văn và thơ theo khuynh hướng lãng mạn. Nhưng không chỉ là lãng mạn. Cả những dấu ấn hiện thực cũng vương vấn ít nhiều trong văn thơ Tản Đà như trong *Thần tiên*. Và ngay cả trong thơ, Tản Đà cũng là người đi giữa hai bờ lãng mạn và hiện thực, mà bài *Tiến ông Công lên trời*, nhà thơ viết tự chúc mình ở tuổi chẵn 50, cũng là năm qua đời của ông, là một thể hiện thật trung thực về cảnh ngộ và tâm trạng một lớp

Văn học Việt Nam (1900-1930)

người viết đã thoát ra khỏi kiểu nhà nho truyền thống mà nhập vào đội ngũ người viết văn hiện đại:

*Khi làm chủ báo lúc viết muốn
Hai chục năm dư cảnh khốn cùng
Trần gian thuốc đất cũng không có
Bút sắt chẳng hơn gì bút lông*

...

*Văn chương quần mãi cùng thân thế
Sự nghiệp mong gì với núi sông*

Cùng với những sáng tác văn xuôi của Tân Đà những năm 20, trong kết hợp giữa các yếu tố lãng mạn và hiện thực, phải nói đến một hiện tượng đột xuất, có ý nghĩa như một sự mở đầu thật ngoạn mục của xu hướng lãng mạn, ở *Tổ Tâm* (1925).

Cuốn tiểu thuyết chỉ trên dưới 100 trang với hoạt động của hai nhân vật, và mang tên nhân vật chính là một cô gái mới với mối tình vừa say đắm vừa sâu thẳm và cái chết của cô bỗng trở thành cuốn sách gối đầu giường của một thế hệ thanh niên, sinh viên thành thị. Được cổ vũ nồng nhiệt bởi một phía, và phía khác là sự phản đối gay gắt của các bậc bố mẹ còn mang nặng đạo đức phong kiến, *Tổ Tâm* là tác phẩm đầu tiên của văn xuôi Quốc ngữ, sau ngót 40 năm hiện diện, đã gây nên một chấn động trong đời sống tinh thần một bộ phận thanh niên trí thức thành thị; và do chấn động đó, mà *Tổ Tâm* xứng đáng chính thức đóng vai trò mở đầu cho xu hướng lãng mạn trong văn xuôi, và cho nền tiểu thuyết hiện đại.

Những bi kịch gia đình và hôn nhân mà nhân vật trung tâm vừa là nạn nhân, và có lúc là tội nhân đều là phụ nữ, vốn đã là đề tài quen thuộc trong văn xuôi những năm 20, ở cả Bắc và Nam, qua khá nhiều truyện, kể từ *Cô Chiêu Nhì* của Nguyễn Bá Học, *Cảnh hoa điểm tuyết* của Đặng Trần Phát, *Kim Anh lệ sử* của Trọng Khiêm, *Cô Ba Trà* của Nguyễn Ý Bửu, *Giọt lệ sông Hương* của Tam Lang, *Mồ cô Phương* của

Lịch sử văn học Việt Nam

Trứ Giả... Không kể còn rất nhiều tiểu thuyết khác, tuy chọn nhân vật nam làm chính, nhưng cốt truyện và chủ đề vẫn là số phận oan khiên, bất hạnh của phụ nữ. Cũng không thể không nói đến *Tuyệt Hồng lệ sử* của Từ Trầm Á, một tiểu thuyết dịch đã làm tốn không biết bao nhiêu là nước mắt hơn một thế hệ người đọc đang đắm chìm vào cả một khối sầu và bể thảm vào giữa những năm 20. Thế nhưng trong số truyện kể trên, *Tố Tâm* không những không lẫn vào trong số đó mà còn vượt hẳn lên một chất lượng mới, bởi một cách khai thác mới. Nó không kết tội về sự hư hỏng của con người, do những cạm bẫy của đời sống thành thị. Nó cũng không lên án sự suy thoái về phong hóa, đạo đức trong thời cuộc, trên quan điểm phong kiến bảo thủ. Nó đi vào một bi kịch có nguyên do sâu xa trong xung đột mới - cũ của thời đại, mà con người do còn bị kẹt bởi nhiều phía, nên chưa thể đi xa hơn trên con đường giải phóng cá nhân. Để có một kết thúc lạc quan sau những đổ vỡ của xung đột còn phải đợi thêm dăm bảy năm nữa với sự ra đời những sáng tác khai trương Tự lực văn đoàn của Khái Hưng và Nhất Linh. Trong *Mấy lời của người chép chuyện* đặt ở đầu sách *Tố Tâm*, Hoàng Ngọc Phách đã có “tuyên ngôn” về sự vượt thoát ra khỏi bóng râm truyền thống này: “Ký giả không có gì thoa vẽ, mà cũng không quen đem đạo đức bình luận ái tình, ký giả xét là xét cái tình trạng của lòng người, chép là chép cái hành động của tâm lý, còn lý luận luân lý phẩm bình xin để phần dư luận”.

Sau Tản Đà, và cùng với Hoàng Ngọc Phách là sự xuất hiện đan xen và tiếp tục của một thế hệ kết hợp được cả Nho học và Tây học. Đó là Phú Đức, Bửu Đình, Nguyễn Chánh Sắt, Nguyễn Bửu Mọc, Nguyễn Văn Vinh... ở Nam Bộ. Là Đặng Trần Phát, Trọng Khiêm, Nguyễn Trọng Thuật, Nguyễn Tử Siêu, Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Tường Tam... ở Bắc Bộ.

Nếu điểm cho hết những tên tuổi xuất hiện trên văn đàn, qua các ấn phẩm, và trên các mặt báo - như *Nam Phong tạp chí*, *An Nam tạp chí*,

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Công luận, Trung lập, Thần Chung, Phụ nữ tân văn... vào những năm 20 thì số lượng tác gia và tác phẩm văn xuôi miền Bắc vẫn không theo kịp miền Nam. Thế nhưng, xét theo nội dung và cách thức miêu tả thì văn xuôi Bắc Bộ mới là nơi bộc lộ rõ sự đa dạng và hấp dẫn bởi nhiều khuynh hướng viết, nhiều phong cách viết. Không kể hai người có công khai mạc và để lại được các dấu ấn nổi đậm là Tản Đà và Hoàng Ngọc Phách, thì đó là sự khác nhau giữa Nguyễn Bá Học và Phạm Duy Tốn, giữa Đặng Trần Phát và Nguyễn Công Hoan, giữa Trọng Khiêm và Nguyễn Trọng Thuật, giữa Từ Ngọc và Tam Lang, giữa Nhất Linh và Vũ Trọng Phụng... Tất nhiên đây chỉ là một số tên tuổi trội lên trong rất nhiều tên tuổi rồi sẽ không vượt qua được cái ngưỡng 1932 để nhập vào hai dòng viết lớn - hiện thực và lãng mạn làm nên diện mạo hiện đại cho văn xuôi những năm 30.

Lực lượng viết Nam Bộ, kể từ sau Thế chiến lần thứ nhất, như trên đã nói, là rất đông đảo. Số lớn trong đó đều là những tên tuổi nhanh chóng quen thuộc với công chúng phía Nam, và sớm thành danh trong suốt những năm 20. Thế nhưng tất cả đều cùng trên một hành trình, không thấy có những bút phá, để làm mới, hoặc đổi khác trong nội dung và cách viết, khiến cho suốt những năm 20, những nhu cầu đổi mới, theo xu thế chung của đời sống văn học cả nước, không thấy để lại dấu ấn đặc biệt gì, trong so sánh với đội ngũ văn xuôi Bắc Bộ. Trong số các tên tuổi tiêu biểu của văn xuôi Nam Bộ, có nhiều người vẫn tiếp tục viết như Nguyễn Chánh Sắt (1869-1947), Lê Hoàng Mưu (1879-1941), Trương Duy Toàn (1885-1957), Phú Đức (1901-1970)... hoặc vẫn viết khỏe như Hồ Biểu Chánh (1885-1958); có người như Trần Quang Nghiệp viết đến 3 “trường thiên tiểu thuyết” và 18 “đoản thiên...”, trong thời gian 1931-1932; hoặc Việt Đông 22 cuốn cũng trong thời gian 1931-1932; có người viết dài, và nhiều tập, như Phạm Minh Kiên trong *Tiến Lê vận mạng* (1932)-360 trang hoặc Bửu Đình trong *Mảnh trăng thu*, 2 tập (1931)-466 trang. Nhưng ngoài Bửu Đình mất tích năm 1931, ở

tuổi 33, có lẽ gần như tất cả đều không còn khả năng cạnh tranh và đổi mới, so với lực lượng viết Bắc Bộ là lực lượng xuất hiện muộn hơn, và với số lượng ít hơn, - sau những người tiền trạm là Tản Đà, Nguyễn Bá Học, Phạm Duy Tốn...

Nhận xét của nhà nghiên cứu Trần Hữu Tá sau đây là xác đáng: “Ba phần tư thế kỷ đã qua đi. Lâu đài văn học dân tộc có thêm những tầng cao mới, hội nhập một cách tự nhiên vào dòng chảy chung của văn học nhân loại và đóng góp vào đó những tinh hoa mang đậm bản sắc Việt Nam. Hầu hết các tác giả tiểu thuyết Nam Bộ của ba mươi năm đầu thế kỷ nay đã trở thành kỷ niệm, chỗ đứng chủ yếu của nó là các kho sách trong thư viện nghiên cứu. Duy nhất chỉ còn Hồ Biểu Chánh tiếp tục đến được với công chúng bình dân Nam Bộ hôm nay”⁽¹⁾.

Nếu phải bình luận thêm về lực lượng viết văn xuôi Bắc Bộ thì có thể nói, hầu hết những ai đã vượt qua được ngưỡng 1932, như Nguyễn Công Hoan, Nhất Linh, Tam Lang, Lan Khai, Trúc Khê... cùng với số rất lớn những người thuộc thế hệ gần nối và kế tiếp như Khải Hưng, Vũ Trọng Phụng, Lưu Trọng Lư, Thế Lữ, Nguyễn Tuân, Thạch Lam, Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng, Thanh Tịnh, Hồ Dzếnh, Nam Cao, Tô Hoài, Bùi Hiển, Mạnh Phú Tư, Nguyễn Đình Lạp... tất cả, đều có thể vượt thời gian để sống trong lòng nhiều thế hệ bạn đọc.

*
* *

Kể từ kết thúc Thế chiến lần thứ nhất, chuyển vào những năm 1920, văn xuôi trên cả hai miền Bắc và Nam cùng bước vào một thời kỳ phát triển sôi nổi với hai trung tâm Hà Nội và Sài Gòn. Có thể ví thập niên 1920 là một *phòng chờ* lớn để chuẩn bị cho một cuộc lên đường mới, sẽ diễn ra trong những năm 1930. Tính theo số lượng thì tiểu thuyết có

1. *Nghĩ về buổi bình minh của tiểu thuyết Nam Bộ*, Tạp chí Văn học, số 10-2000.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

đến vài trăm cuốn, có cuốn gồm nhiều tập, có tác giả viết đến hàng chục hoặc vài chục cuốn - một kỷ lục mà cả trước và sau thời kỳ này không dễ có nhiều người vượt được. Còn truyện ngắn và các loại tản văn, chủ yếu là du ký, thì có đều trên nhiều mặt báo, tuy việc gom lại thành tập, như sẽ diễn ra sau 1930, để hình thành các tác gia chuyên cho truyện ngắn, hoặc cho các loại ký - như tùy bút, phóng sự, hồi ức và tự truyện... thì chưa thấy. Truyện ngắn dựa vào sự phát triển của báo chí mà tồn tại; và ở những tạp chí lớn như *Nam Phong*, đó là nơi thử bút của nhiều người viết tài năng, trong số đó có không ít người bất ngờ mà xuất hiện, rồi bất ngờ biến mất như Lê Đức Nhuận, tác giả 11 truyện ngắn chỉ trong thời gian 1933-1934, trong đó có truyện rất xuất sắc là *Bữa cỗ nợ miệng* (*Nam Phong* số 204; 6-1934), có thể sánh với bất cứ tác gia hiện thực tiêu biểu nào.

Ở cái phòng chờ những năm 1920 này dường như đã hội đủ những gương mặt đóng vai trò tiền trạm cho các khuynh hướng sáng tác những năm 1930. Trong số họ nhiều người không vượt được mốc 1930, nhưng đã để lại được những dấu ấn đặc sắc như Phạm Duy Tốn, Tân Đà, Hoàng Ngọc Phách, Nguyễn Tử Siêu... ở Bắc; Hồ Biểu Chánh, Phú Đức, Lê Hoàng Mưu, Nguyễn Chánh Sắt, Bửu Đình, Phạm Minh Kiên... ở Nam. Một số khác chuyển được theo một sự phát triển tự nhiên như Nguyễn Công Hoan, Thế Lữ, Tam Lang, Vũ Trọng Phụng, hoặc cũng còn phải qua một cuộc vượt mình như Nhất Linh, để từ *Nho phong* mà hóa thân thành *Đoạn tuyệt*. Còn số đông, rất đông các tên tuổi khác trên cả hai miền Nam - Bắc, hoặc ngừng viết, hoặc vẫn tiếp tục viết nhưng không còn nhận được sự chú ý của công chúng cả nước, và hết tư cách đại diện cho xu hướng phát triển của văn xuôi hiện đại - sau khi Tự lực văn đoàn và văn học hiện thực lên ngôi.

Sự tàn lụi rồi tắt dần của số rất đông tên tuổi viết từ những năm 1920, mà số lớn là các tác gia Nam Bộ, theo tôi hiểu là do nội dung phản ánh vẫn dừng lại ở các vấn đề cũ - đó là các xung đột và bi kịch

xã hội nảy ra trong buổi giao thời. Người viết nhìn với cái nhìn bất lực trước xu thế gần như không cưỡng lại được đó; và tiếp tục sự than trách, bất bình trên lập trường đạo lý cũ - đã trở nên bảo thủ trước sự phát triển mới của hiện thực trước sau 1930. Tất cả - gần như không ai theo kịp những vấn đề mới nảy ra. Đó là nhu cầu giải phóng cá nhân ra khỏi các trói buộc của luân lý, lễ giáo phong kiến và chế độ đại gia đình vẫn còn y nguyên trong xã hội thuộc địa. Đó là một cái nhìn thật sắc cạnh, vượt ra khỏi các khuôn khổ gia đình và cá nhân, mà soi vào các trạng huống xã hội - đẩy những khổ đau, bất công, gắn với số phận của biết bao lớp người lao khổ trong xã hội phong kiến, thuộc địa. Soi sâu vào con người cá nhân - với thế giới nội tâm đầy phiền phức, không chút đơn giản - mà vẫn cho thấy ở phía sau một bối cảnh xung đột mới - cũ; hoặc mở rộng tầm quan sát ra các tình huống xã hội, đẩy oan khổ, bất công, mà không xa rời tính cách và tâm lý gắn với số phận con người. Như vậy, sự phát triển của văn xuôi những năm 1930, không những đã vượt xa, mà còn chuyển sang một bước ngoặt mới, tiếp cận được với mô hình văn xuôi hiện đại phương Tây, và đáp ứng được nhu cầu của công chúng hiện đại.

Cuối cùng không thể không nêu đòi hỏi quan sát về sự phát triển của câu văn xuôi Quốc ngữ trong lịch sử hơn nửa thế kỷ hành trình, nếu tính từ những áng văn xuôi đầu tiên xuất hiện ở Nam Bộ. Một hành trình với khởi đầu rất ấn tượng, rất tốt đẹp với định hướng trở về với “lời nói thường”, và sao cho có “tính cách An Nam ròn”. Từ định hướng đó nó nhanh chóng đến được với số đông người đọc, và tiếp cận thật nhanh chóng với đời thường, vốn chưa bao giờ là mục tiêu, nên cũng chưa bao giờ là hiệu quả của văn chương Trung đại. Nói cách khác, nó ghi nhận một đặc sắc quan trọng của văn chương hiện đại. Thế nhưng, trên các dấu ấn và đặc điểm mới ấy, mà người phát ngôn là Trương Vĩnh Ký, Nguyễn Trọng Quản, cho đến các tiểu thuyết ra đời vào những năm 1920, văn xuôi Nam Bộ, dường như

văn chưa nhích hơn bao nhiêu các dấu ấn khẩu ngữ và ngôn ngữ địa phương. Còn ở Bắc Bộ, sau hai cuộc tập dượt lớn trên *Đông Dương tạp chí*, rồi *Nam Phong tạp chí*, kể từ Tản Đà, câu văn xuôi nhanh chóng chuyển sang một chất lượng mới, qua công phu gọt giũa, trau chuốt mà dứt bỏ trạng thái nôm na - khẩu ngữ của lời nói thường, để trở thành câu văn nghệ thuật, theo các dạng thức khác nhau, tùy vào xu hướng sáng tác, vào vốn học vấn và cách thức tu dưỡng của nhà văn. Trên con đường hướng tới một thứ văn chương giản dị mà trau chuốt mang tính nghệ thuật, nó gạt bỏ dần các ám ảnh và dấu ấn của câu văn kiểu cũ, theo lối khẩu ngữ, bất chấp ngữ pháp, và bất chấp các cách thức tu từ; hoặc lộn nhon chữ Hán và dày đặc các điển cố; hoặc lê thê, đăng đối lối văn biến ngẫu, để vào những năm 1930, văn xuôi sẽ đạt được sự hài hòa một lối văn trong sáng, qua chừng cất mà giữ nguyên được cái tự nhiên của lời nói thường. Trên mục tiêu chung ấy văn xuôi tiếp tục sự phân hóa thành hai lối viết: một của Tự lực văn đoàn, và một của trào lưu hiện thực. Sau công khởi đầu làm trong sáng và giản dị câu văn, vào nửa đầu những năm 30, văn xuôi Tự lực văn đoàn với hai đại biểu xuất sắc là Khái Hưng và Nhất Linh sẽ nhường dần vị trí cho những người rồi sẽ có tư cách là những bậc thầy hoặc thợ cả đủ sức leo lên những tầng cao nhất của giàn giáo công trường văn xuôi Quốc ngữ Việt Nam, như Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Tuân, Vũ Trọng Phụng, Thạch Lam, Nguyễn Huy Tưởng, Nguyên Hồng, Nam Cao, Tô Hoài... Có thể nói, đội ngũ những tên tuổi này đã đến được cái đích rất xa - cái đích chung cho đến hết thế kỷ XX, mà chỉ hơn một thập niên về trước, ngay cả những người tiên phong hoặc đã là kiện tướng như Tản Đà, Phạm Duy Tốn, Hoàng Ngọc Phách vẫn chưa thể nào hình dung nổi.

Như vậy là mọi chuẩn bị cho một nền văn xuôi hiện đại trên tất cả các phương diện của chất liệu, chủ đề, tư duy nghệ thuật, ngôn ngữ, thể loại... đều đã trải một *phòng chờ* cần thiết và quyết định

Lịch sử văn học Việt Nam

vào những năm 1920 của thế kỷ XX, trong sự hợp lực của cả một lực lượng viết thật là đông đảo trên cả hai miền, mà công khởi động và đi đầu là thuộc về lực lượng viết Nam Bộ. Chuyển sang những năm 30, sau mốc lịch sử 1932, là một cuộc chọn lọc lớn, để chỉ còn lại một phần ít trong số đó. Vai trò thúc đẩy văn xuôi vào quỹ đạo hiện đại, đem lại sự hoàn thiện cho gương mặt hiện đại của nó, trong tiếp nhận các ảnh hưởng tích cực của văn học phương Tây, được đặt lên vai một thế hệ mới, qua người mở đầu là Khái Hưng với tiểu thuyết *Hồn bướm mơ tiên* (1933), và người kết thúc là Nam Cao với tiểu thuyết *Sống mòn* (viết 1944 - in 1956), trong khoảng cách chỉ trên 10 năm, sau hành trình hơn nửa thế kỷ văn xuôi Quốc ngữ, tính từ Trương Vĩnh Ký với cuốn du ký đầu tiên: *Chuyến đi Bắc Kỳ năm Ất Hợi* (1881)...

Chương VII

KỊCH NÓI VÀ SÂN KHẤU TRUYỀN THỐNG(*)

I. NGUỒN GỐC VÀ SỰ RA ĐỜI CỦA KỊCH

Cùng với sự ra đời của tiểu thuyết, Thơ mới, sự ra đời của kịch được xem là những sản phẩm mới của lịch sử, khẳng định ảnh hưởng mạnh mẽ của văn hóa, văn học nghệ thuật phương Tây vào nước ta. Trong khi đi tìm nguồn gốc của kịch nói ở nước ta có một số nhà nghiên cứu đã trở lại với kho tàng văn học và nghệ thuật truyền thống, tìm trong đó những yếu tố khả dĩ dẫn đến sự hình thành kịch nói vào giai đoạn này như các yếu tố *thoại*, yếu tố *nói kể* trong tuồng, chèo; yếu tố *xung đột dưới dạng đối thoại* trong truyện dân gian kiểu như *Lục súc tranh công*, *Sãi Vãi*... và đặc biệt là yếu tố *thoại* trong Tuồng, xem đó là những mầm mống đầu tiên của kịch. Dựa vào yếu tố thoại trong vở tuồng *Nghê Sò Ốc Hến*, nhà nghiên cứu Hoàng Châu Ký đi đến khái quát: “Tuồng đó là kịch nói sử dụng một số làn điệu tuồng”^(*).

Theo chúng tôi, việc làm đó không tránh khỏi khiên cưỡng và không tránh khỏi những mặc cảm nặng nề rằng kịch nói là ngoại lai, ngoại nhập, và cần phải khẳng định nguồn gốc của nó từ trong di sản nghệ thuật dân tộc. Đúng là trong thực tế, tuồng, chèo và truyện dân gian của ta có yếu tố *nói* và yếu tố *thoại*. Nhưng nếu chỉ căn cứ vào đó để coi nó là yếu tố mạnh mẽ dẫn đến sự ra đời của kịch nói ở nước ta thì chưa đúng về mặt

(*) PGS.TS. Phan Trọng Thường viết.

1. Phan Kế Hoành - Vũ Quang Vinh, *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam (1945-1975)*, NXB Văn hóa, H., 1982, tr.17.

Lịch sử văn học Việt Nam

thực tế và chưa thuyết phục về mặt khoa học. Thực ra, các yếu tố đó tồn tại từ xưa tới nay ở tuồng, chèo và chưa khi nào phát triển lấn lướt các yếu tố khác như ca, hát, múa v.v... để tiến tới phá vỡ cấu trúc thể loại, phát triển lên thành một thể loại độc lập là kịch nói. Còn kịch nói, dù đã phát triển thành một thể loại văn học có đặc trưng và cấu trúc thẩm mỹ riêng; dù đã trở thành một kịch chủng mạnh, nó vẫn không hề làm triệt tiêu yếu tố *nói* và *thoại* trong kịch hát. Bằng chứng là cho đến nay, trong nghệ thuật kịch hát dân tộc như tuồng, chèo, cải lương v.v... yếu tố nói và thoại vẫn tồn tại và chiếm vị trí đáng kể như từ xưa tới nay nó vốn có. Như vậy, kịch nói không phải là bước hoàn thiện hay bước phát triển cao của yếu tố nói trong kịch hát. Nó là hai thực thể không có cùng một nguồn gốc.

Khẳng định kịch nói Việt Nam có nguồn gốc từ phương Tây, do ảnh hưởng phương Tây không những không làm giảm phẩm chất và tổn thương danh giá của nó, mà còn trả lại tính khách quan lịch sử cho nó, khẳng định lại quy luật về sự ảnh hưởng của văn hóa, văn học giữa các khu vực như một hiện tượng phổ biến trong văn học thế giới.

Hơn nữa, việc xác định rõ nguồn gốc của kịch là một vấn đề khoa học. Những nỗ lực chứng minh kịch nói có nguồn gốc từ kịch hát dân tộc, từ những yếu tố của kịch hát dân tộc mà phát triển lên như trên đã nói là trái với thực tế lịch sử, trái với thực tế nghệ thuật. Do vậy, những luận điểm này không tranh thủ được sự đồng tình của nhiều nhà khoa học.

Để thấy rõ những lý do dẫn đến sự ra đời của kịch thì việc đặt đối tượng nghiên cứu vào các tương quan lịch sử - văn hóa đầu thế kỷ XX để nhận diện, tìm ra các đặc điểm chung và đặc điểm loại biệt của nó trong tiến trình văn hóa, văn học nghệ thuật cận - hiện đại, dường như là một thao tác quen thuộc.

Thực tế lịch sử cho thấy đến những năm cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, mệnh đề nổi tiếng của R. Kipling “Phương Đông là phương Đông, phương Tây là phương Tây” đã bộc lộ tác động hai mặt. Một mặt nó dẫn đến thái độ tuyệt đối hóa quan hệ giữa phương Đông và phương Tây,

xem như là hai khu vực biệt lập, không có sự liên hệ nào về lịch sử- văn hóa, trong đó, châu Âu hiện lên như một trung tâm của thế giới. Mặt khác tư tưởng trên lại dẫn đến sự hoài nghi khoa học, kích thích phương Tây tìm kiếm, khám phá những bí ẩn, những dị biệt của phương Đông và ngược lại. Trong quá trình khám phá, kiểm tìm đó, các nước phương Tây không chỉ phát hiện ra thuộc địa, thị trường, phát hiện ra những nguồn lợi vật chất to lớn mà còn phát hiện ra cả một hình thái tổ chức xã hội đặc thù, một hệ tư tưởng, một hệ giá trị văn hóa - thẩm mỹ - tinh thần đặc thù ở phương Đông. Còn các nước phương Đông, qua tiếp xúc với phương Tây như được bừng thức sau hàng ngàn năm ngưng trệ, khép kín, nửa thức nửa ngủ trong ý thức hệ Nho giáo. Cùng với sự giác ngộ về sức mạnh của một bộ máy quân sự, chính trị áp đặt, về sự vượt trội của văn minh vật chất và kỹ thuật phương Tây, các nước phương Đông dần dần nhận ra những hạn chế, những tụt hậu của mình và lặng lẽ tiến hành một sự chọn lọc, tiếp nhận những yếu tố phù hợp của phương Tây để tự cải biến, làm giàu thêm cho gia tài tinh thần của dân tộc mình.

Nếu như trong cuộc tao ngộ này, phương Tây tìm kiếm được ở các nước phương Đông nhiều hơn về của cải vật chất thì về văn hóa khoa học, về tinh thần duy lý, các nước phương Đông dường như thu nạp được từ phương Tây nhiều hơn. Chính ý thức không chối từ về văn hóa, khoa học, nghệ thuật phương Tây đã tạo cho các nước phương Đông một nhịp độ phát triển gấp gáp và có hiệu quả chưa từng thấy để gia nhập tiến trình hiện đại của thế giới.

Cho đến cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, cũng như ở một số nước trong khu vực, Việt Nam vẫn ở trong tình trạng phong kiến lạc hậu, chịu ảnh hưởng nặng nề của ý thức hệ Nho giáo và văn hóa phương Đông. Khi người Pháp đã củng cố được vị trí của họ trên toàn cõi thuộc địa, thì muốn hay không, những sản vật của văn minh vật chất phương Tây, những khuôn thước về văn hóa, khoa học nghệ thuật, những lối ứng xử theo nghi thức của phương Tây... đã theo chân họ và có những ảnh hưởng lớn đến mọi mặt của đời sống chính trị xã hội và văn hóa, thẩm mỹ nước ta. Nhất là ở môi trường thành thị, văn hóa phương Tây đã có

điều kiện vật chất để xâm nhập và khuếch trương thanh thế của nó. Đội ngũ trí thức của đất nước vào thời kỳ này cũng không còn thuần nhất. Một số xuất thân từ trường Tây, viết chữ Tây và nói tiếng Tây. Một số vẫn xuất thân từ nho sĩ nơi cửa Khổng, sân Trình. Nhưng, do sự lấn át của phương Tây, chữ thánh hiền của nhà nho đã mất dần vị trí cả trong đời sống lẫn trong khoa cử. Trí thức Nho học không còn được trọng dụng và cũng không còn khả năng đảm trách được những công việc xã hội trong bộ máy hành chính nhà nước. Một lớp người mới hoàn toàn chịu sự đào luyện của phương Tây đã hình thành, nhất là ở môi trường đô thị. Muốn hay không, những điều kiện sinh hoạt vật chất mới cũng đã làm nảy sinh những tâm lý mới, những nếp ứng xử mới. Đó là những điều kiện thuận lợi, những thế mạnh căn bản để văn hóa phương Tây xác lập chỗ đứng của mình trong lòng xã hội phương Đông.

Một số thể loại văn học như kịch, tiểu thuyết ra đời vào thời kỳ này, lúc đầu chỉ là dịch, là sự mô phỏng, bắt chước phương Tây, chủ yếu in trên hai tờ *Đông Dương tạp chí* và *Nam Phong tạp chí* do người Pháp bảo trợ; nhưng sau đó, nó được công chúng đô thị tiếp nhận để trở thành tiếng nói của họ, đề xuất những vấn đề xã hội, đạo đức đang được họ quan tâm. Và thế là, từ một thể loại văn học vay mượn, kịch, tiểu thuyết đã hình thành và chiếm lĩnh vị trí đường hoàng trong tiến trình văn học cận - hiện đại.

Trong khi văn, thơ, phú lục của nhà nho tỏ ra không còn thích ứng kịp với cuộc sống đang thay đổi, với xã hội đang diễn biến theo chiều hướng đầy kịch tính... thì kịch và tiểu thuyết lại tỏ ra có ưu thế đặc biệt. Các vở kịch của Vũ Đình Long (*Chén thuốc độc*, 1921; *Tòa án lương tâm*, 1923), Nguyễn Hữu Kim (*Một nhà bị lụt*, 1923; *Bạn và vợ*, 1927), Vi Huyền Đắc (*Uyên ương*, 1927; *Hoàng Mộng Điệp*, 1928; *Hai tối tân hôn*, 1929), Trần Đại Thụ (*Dây oan*, 1923), Trung Tín (*Kẻ ăn mắm, người khát nước*, 1926), Nguyễn Ngọc Sơn, Nguyễn Từ Sơn v.v... viết và diễn vào đầu những năm hai mươi, khi kịch nói còn đang ở giai đoạn trứng nước, đã phản ánh được những vấn đề tâm lý xã hội, đạo đức, những

biến cố gia đình trước sự tấn công của lối sống tư sản phương Tây vào rừng cột đạo đức phong kiến.

Nhìn sang các nước trong khu vực vốn có ảnh hưởng rất mạnh đến nước ta về văn hóa, tư tưởng như Ấn Độ, Trung Quốc... cũng thấy có những hiện tượng tương tự. Từ khi chủ nghĩa tư bản ở châu Âu phát triển mạnh, đua nhau tìm kiếm thị trường và bành trướng thế lực sang phương Đông thì cũng là lúc văn hóa phương Tây và văn hóa phương Đông có dịp giao thoa. Hiện tượng du nhập văn hóa, văn học nghệ thuật phương Tây vào các nước thuộc địa phương Đông và hiện tượng tồn tại xen kẽ giữa một bên là nền văn hóa giàu bản sắc dân tộc cổ truyền với một bên là những yếu tố văn hóa mới ngoại sinh, ngoại nhập là hiện tượng khá phổ biến ở các nước Đông và Nam Á vào giai đoạn lịch sử này.

Ở Ấn Độ, khoảng nửa đầu thế kỷ XIX, dưới sự bảo trợ của người Anh, các trí thức ở Calcutta đã bắt đầu dịch và diễn kịch của W. Shakespeare. Dần dần, khi có công chúng, các trí thức Ấn Độ bắt đầu dựa theo hình thức phương Tây để viết những vở kịch lấy đề tài trong nước, phản ánh những vấn đề nảy sinh trong thực tế cộng đồng dân tộc mình. Đến cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, với Tagor và các vở kịch của ông, kịch nói Ấn Độ đã định hình và đi tới chỗ tương đối hoàn thiện cả về nội dung lẫn hình thức.

Ở Trung Quốc, vào những thập niên cuối thế kỷ XIX, *Hý khúc* đã được cải cách thành *Thời sự Tân hý* hoặc *Thời trang Tân hý*. Đến trước cách mạng Tân Hợi, thanh niên Trung Quốc đã thành lập các đội cổ động cách mạng, sáng tạo ra lối *Hóa trang diễn giảng* là hình thức ban đầu của Kịch nói. Năm 1907, những người Trung Quốc ở Tokyo đã thành lập *Xuân Liểu xã* chuyên diễn những vở Kịch nói phỏng theo Âu - Mỹ. Năm 1910, *Xuân Liểu xã* về Thượng Hải. Từ đây, hoạt động Kịch nói ở Trung Quốc bắt đầu phát huy ảnh hưởng⁽¹⁾.

1. Dẫn theo Phan Kế Hoành - Lý Hoành, *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam (trước Cách mạng Tháng Tám)*, NXB Văn hóa, 1978.

Lịch sử văn học Việt Nam

Ở Nhật Bản, từ cuối thế kỷ XIX trở về trước vẫn thịnh hành các loại hình nghệ thuật sân khấu dân tộc như sân khấu Noh (Nô), sân khấu Kabuki. Từ sau thời Minh Trị (1868-1911), nhất là từ thời Đại Chính (1912-1925), qua nhiều con đường tiếp xúc với các nước Âu - Mỹ, ở Nhật Bản đã xuất hiện sân khấu Kịch nói. Theo Giáo sư Mitsuya Mori - Khoa Nghiên cứu nghệ thuật Trường Đại học Seijo - Tokyo thì ở Nhật bản, sự kiện có ý nghĩa khởi đầu của kịch hiện đại là sự xuất hiện tác phẩm *John Gabriel Borkman* của Ibsen vào năm 1909. Tuy quá trình ảnh hưởng phương Tây diễn ra từ trước đó khá lâu nhưng đây là vở kịch phương Tây đầu tiên đã được công diễn. Người ta gọi loại kịch này là *Singeki* (kịch mới). Ngay từ khi loại nghệ thuật này xuất hiện, công chúng Nhật Bản, nhất là giới trí thức đánh giá rất cao và xem đó là một loại nghệ thuật hoàn toàn khác so với sân khấu Kabuki và sân khấu Noh truyền thống. Ở sân khấu Kabuki và sân khấu Noh, không có sự hiện diện của nữ diễn viên, nhất là từ giữa thế kỷ XVII trở đi, kể cả các vai nữ cũng do nam diễn viên đảm nhiệm (nam giả nữ mà không cần đổi giọng). Mặt khác, giống với nghệ nhân của phường rối nước của ta, diễn viên Kabuki học nghề và truyền nghề theo kiểu cha truyền con nối. Một người sinh ra trong gia đình Kabuki sẽ trở thành một nghệ sĩ Kabuki. Khi sân khấu Singeki xuất hiện, nữ diễn viên được quyền bước lên sân khấu mà không chịu một định kiến xã hội nào.

Nhưng người Nhật đã không tiếp thu phương Tây một cách máy móc, thụ động. Nhiều vở kịch Hy Lạp, bi kịch của W. Shakespeare như: *Ốtít làm vua*, *Vua Lia*, *Người đàn bà của Bacchus*, v.v... đã được dàn dựng theo phong cách sân khấu truyền thống của Nhật Bản. Điều này lý giải vì sao loại hình sân khấu truyền thống ở nước này ít bị mai một trước ảnh hưởng của kịch hiện đại⁽¹⁾.

1. Dẫn theo Mitsuya Mori, *Những khía cạnh khó khăn trong thực trạng sân khấu ở Nhật Bản* (Tham luận hội nghị Quốc tế về sân khấu châu Á, Hà Nội, tháng 10-1998).

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Từ một nguồn tài liệu khác. Giáo sư Kenichi Kawaguchi - Trường Đại học Ngoại ngữ Tokyo cho biết vở kịch *Bố trở về* của tác giả Kikuchi cũng được xem là một trong những vở kịch đầu tiên được sáng tác ở Nhật Bản.

Ngay từ năm 1912, trên tạp chí *The Mask* (số tháng 4), học giả người Nhật Sheko Tsubouchi đã phát ngôn quan điểm lựa chọn của dân tộc mình trước sự du nhập của kịch phương Tây như sau: “Liệu để cho dĩ vãng chết đi mà không ảnh hưởng đến chúng ta có tốt hơn là để nó bóp chết tinh thần mới mẻ của chúng ta không? Nếu dĩ vãng muốn ảnh hưởng đến chúng ta thì bản thân nó cũng cần chịu ảnh hưởng tinh thần của thời đại mới...”. “Tất nhiên, chúng tôi không muốn từ bỏ nghệ thuật của chúng tôi, chúng tôi muốn tiếp thu nó với một tinh thần mới. Chúng tôi có hai nhiệm vụ: Trước hết phải tiếp thu nghệ thuật của các bạn theo thẩm mỹ của chúng tôi, sau đó trở lại nghệ thuật truyền thống của chúng tôi với một tinh thần và một cái nhìn mới mẻ để nó ảnh hưởng trở lại chúng tôi. Chỉ có thế mới nảy sinh ra được một nghệ thuật mới”⁽¹⁾.

Ở Hàn Quốc, theo nhận định của Giáo sư Min Byung Wook - Trường Đại học Quốc gia Pusan - thì Kịch nói phương Tây theo chân quân đội viễn chinh Nhật Bản vào Hàn Quốc từ cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX. Hiện nay, trong giới nghiên cứu Hàn Quốc tồn tại hai giả thuyết về thời điểm xuất hiện Kịch nói. Một số học giả cho rằng Kịch nói xuất hiện ở Hàn Quốc từ năm 1890. Nhưng một số học giả khác, trong đó có giáo sư Min Byung Wook lại cho rằng phải đến năm 1919, Kịch nói mới xuất hiện trên bán đảo này.

Ở khu vực Đông Nam Á, tình hình cũng diễn ra tương tự, theo các tài liệu công bố trong cuốn *Lịch sử văn học cận đại Malaysia* (Tập I) của các tác giả Johan Jaaffar, Mohd Thani Ahmad và Safaian Hussain xuất bản bằng tiếng Anh tại Kuala Lumpur - Malaysia năm

1. Dẫn theo Mitsuya Mori, *Những khía cạnh khó khăn trong thực trạng sân khấu ở Nhật Bản* (Tham luận hội nghị Quốc tế về sân khấu châu Á, Hà Nội, tháng 10-1998).

1992 thì từ năm 1776, sự hiện diện của người Anh trên đảo Penang đã kết thúc quá trình chiếm đóng của người Bồ Đào Nha từ thế kỷ XVI và người Hà Lan vào thế kỷ tiếp theo. Chính sự có mặt của người Anh đã mở ra một thời kỳ mới ở Malaysia. Trước năm 1870, ở đất nước này chỉ có các nghệ thuật trình diễn dân gian của dân tộc với đặc trưng hàng đầu là tính *ngẫu hứng* và tính *phi văn bản*, phục vụ chủ yếu cho nhu cầu Nghe và Nhìn của dân bản xứ.

Đến năm 1870, đoàn kịch *Wayang Farsi* của Ấn Độ đến Penang trình diễn bằng tiếng Hindi. Sau đó một thời gian, vào năm 1883, ông Mamak Haji Pushi người Malaysia đã học theo đoàn kịch *Wayang Farsi* của Ấn Độ thành lập đoàn kịch *Bangsawan* đầu tiên ở Malaysia lấy tên là *Wayangpushi*. *Bangsawan* là loại kịch quá độ từ truyền thống sang hiện đại. Từ những năm đầu thế kỷ XX đến Thế chiến II, cùng với sự phát triển của báo chí và xuất bản, kịch *Bangsawan* phát triển rất mạnh...

Theo GS. Nguyễn Đức Ninh, chuyên gia nghiên cứu văn học Đông Nam Á thì ở nước láng giềng Indonesia, sự có mặt của người Hà Lan cũng tạo nên ở nước này những yếu tố châu Âu trong ngôn ngữ, văn hóa và văn học nghệ thuật. Kịch nói ở Indonesia xuất hiện vào những năm hai mươi của thế kỷ là sản phẩm trực tiếp của phong trào sinh viên và trí thức đấu tranh cho sự thống nhất của dân tộc. Năm 1928, Ephendi Rustam đã viết vở kịch thơ *Bebasari* với cảm hứng lãng mạn cách mạng, cổ vũ gián tiếp phong trào đấu tranh vì lý tưởng tự do của thế hệ trẻ Indonesia. Cũng chính vào năm này, tại Hội nghị thanh niên toàn Indonesia, các đại biểu thanh niên đã diễn vở kịch *Ken Arok* và *Ken Deden* của Mohd Iamin. Vở kịch cổ vũ mạnh mẽ tinh thần đấu tranh vì sự thống nhất các dân tộc trên lãnh thổ Indonesia.

Trong cuộc đấu tranh này, lịch sử và văn hóa Java luôn luôn là một đề tài hấp dẫn của các tác phẩm kịch. Năm 1928, Sanusi Pane đã viết bằng tiếng Hà Lan vở kịch *Erlange* và tiếp sau đó, năm 1929 vở kịch *Chuyến bay đơn độc của Garuda*. Chỉ sau đó ít năm, chính Sanusi Pane lại viết bằng tiếng Indonesia các vở kịch *Kertaja* (1932) và *Sự suy sụp của*

Majapahit (1933). Sanusi Pane đã thừa nhận trong những vở kịch của ông có ảnh hưởng của Dante và các nhà viết kịch châu Âu.

Ở Philippin, từ cuối thế kỷ XIX vào năm 1897, một kịch chủng mới có tên gọi là Sarswela đã hình thành. Đây là kịch chủng ra đời từ ảnh hưởng của kịch Tây Ban Nha. Cũng như nhiều nước trong khu vực, Sarswela là một nhân tố quan trọng thúc đẩy tiến trình hiện đại hóa nghệ thuật sân khấu trên quần đảo này.

Tại diễn đàn Hội thảo quốc tế về sân khấu châu Á, Giáo sư - Tiến sĩ Pornrat Damrhung - Giảng viên Khoa nghệ thuật sân khấu Trường Đại học Chulalongkorn cho biết: “Ở Thái Lan trong thế kỷ qua có 3 cội nguồn quan trọng góp phần tạo nên và nuôi dưỡng khu vườn văn hóa sân khấu hiện đại”. Một trong ba nguồn đó được bà khẳng định “là việc du nhập nghệ thuật sân khấu của phương Tây vào chương trình đào tạo ở bậc đại học, vào kịch mục biểu diễn của các đoàn nghệ thuật sân khấu ở thành phố và vào chương trình biểu diễn giao lưu ở nước ngoài... Trong suốt chiều dài của thế kỷ, cả 3 nguồn này đã tác động qua lại, tạo điều kiện cho sự tồn tại của sân khấu truyền thống bên cạnh sân khấu hiện đại”⁽¹⁾.

Còn ở Việt Nam, có thể xem sự ra đời của kịch nói vào những năm đầu thế kỷ là kết quả của quá trình giao lưu văn hóa, của sự ảnh hưởng có lúc cưỡng bức, có lúc tự giác của văn hóa phương Tây, trực tiếp là văn hóa Pháp đối với văn hóa Việt Nam. Với kịch nói, văn học nghệ thuật nước ta có thêm một thể loại mới làm cho nó phong phú hơn, hội nhập một cách tích cực hơn vào tiến trình văn học hiện đại của thế giới. Sự ra đời của kịch nói cùng với một số thể loại văn học mới ở thành thị vào những thập niên đầu thế kỷ này, trước hết là kết quả của một tác động lịch sử và văn hóa từ bên ngoài vào và sau đó là kết quả của một quá trình phát triển nội tại, nảy sinh trong những điều kiện lịch sử, kinh tế và văn

1. Pornrat Damrhung, *Một cách thức mới về sân khấu truyền thống ở Thái Lan* (Tham luận Hội thảo quốc tế về sân khấu châu Á tại Hà Nội, tháng 10-1998).

Lịch sử văn học Việt Nam

hóa nội tại. Đặc điểm này được thể hiện ở những phương diện khác nhau của quá trình hình thành và phát triển kịch.

Như trên đã nói, dưới tác động của những nhân tố lịch sử mới, xã hội Việt Nam những năm đầu thế kỷ XX đã hình thành rõ nét sự khác biệt giữa nông thôn và thành thị. Ứng với hai khu vực đó là hai lớp người có những nhu cầu tinh thần hoàn toàn khác nhau. Kịch nói sinh ra ở thành thị, do các trí thức Tây học và tiểu tư sản thành thị tiến hành để đáp ứng nhu cầu tinh thần, tâm lý, thị hiếu của tầng lớp tiểu tư sản thị dân. Còn ở nông thôn, vào thời điểm này, người dân vẫn chỉ biết có tuồng, chèo, Kịch nói đối với họ vẫn còn là một sinh hoạt xa lạ.

Với nông thôn Việt Nam, luỹ tre không chỉ là địa giới của một đơn vị hành chính có kết cấu bền vững mà còn là bức tường thành văn hóa lưu giữ trong đó những nề nếp, tập tục, những sinh hoạt dân gian đặc sắc được lưu truyền từ thế hệ nọ sang thế hệ kia. Người nông dân cũng ít có dịp thực hiện các cuộc giao lưu ra khỏi luỹ tre làng, ra khỏi địa hạt thôn xã quen thuộc của mình. Họ không biết đến kịch nói, không tiếp nhận kịch nói và cũng không đủ các điều kiện để tiếp nhận nó. Ngược lại, kịch nói cũng không thỏa mãn được nhu cầu tình cảm, không thể hiện được những vấn đề tâm lý, đạo đức và thói quen thường thức của người nông dân nông thôn. Khi chưa có kịch nói, người nông dân ở nông thôn cũng như các trí thức, quan lại phong kiến ở cung đình và các tầng lớp kẻ chợ chỉ biết có tuồng, chèo, cùng xem một loại hình nghệ thuật như nhau. Đến thời kỳ này, xã hội đã tạo ra thể đối lập giữa văn minh đô thị và văn minh nông thôn. Kịch nói trở thành nhu cầu riêng, món ăn riêng, thỏa mãn “gu” thưởng thức riêng của người thành thị. Một lớp công chúng mới, nam mặc complet, nữ mặc áo tân thời đến nhà hát xem kịch bên cạnh những bà đầm, những me Tây, trong sân khấu trắng lè, đèn điện rực rỡ. Trong khi đó, ở nông thôn vào những tháng nông nhàn, những buổi tiệc tùng, đình đám, nổi đám mê vẫn là những pho tuồng thấy như: *Sơn hậu, Tam nữ đồ vương, Phụng Nghi Đình...* những vở tuồng đồ như: *Nghê, Sò, Ốc, Hến; Trương Đồ Nhục...* những tích chèo đầu đêm suốt sáng như: *Quan Âm Thị Kính, Trương Viên, Lưu Bình Dương*

Lễ, v.v... Khán giả trung thành vẫn là những người răng đen hạt huyền, áo nâu chân đất, những trai tráng lực điền, những nàng “môi cắn chì” và cả những người “*ăn no rồi lại nằm khoèo, nghe tiếng trống chèo bế bụng đi xem*”.

Trong khi đó, kịch nói đã từng bước từ thú chơi tài tử của những trí thức tân học dần dần trở thành một bộ môn kịch nghệ thu hút cả những nghệ sĩ, những nhà văn có tên tuổi, chiếm lĩnh số đông khán giả thành thị, tạo thiết cả một phong trào làm thay đổi hẳn tập quán thưởng thức, mang đến cho đời sống đô thị sinh hoạt văn hóa nghệ thuật mới.

Trong tương quan này, kịch nói nhân danh cái mới, đại diện cho những lực lượng mới. Sự ra đời của nó là một bước đi trước của đô thị so với nông thôn trong tiến trình Âu hóa cũng như trong tiến trình hiện đại hóa.

Từ đầu thế kỷ XX trở về trước, vua chúa, quý tộc chủ yếu xem tuồng (Tuồng Thấy), còn các tầng lớp bình dân chủ yếu xem chèo và xem tuồng đố. Tính chất căn bản của các loại hình nghệ thuật là tính khuyến giáo đạo đức. Mỗi vở chèo, vở tuồng là một bài học trung hiếu, tiết hạnh, một tấm gương hi xả theo các chuẩn mực đạo đức phong kiến.

Từ những năm đầu thế kỷ XX trở đi, cơ cấu xã hội đã có những đảo lộn căn bản. Đời sống đô thị và kinh tế hàng hóa đã kéo theo sự hình thành tâm lý xã hội tiêu thụ hiện đại. Những hệ giá trị mới, những chuẩn mực đạo đức thẩm mỹ mới đã được xác lập. Việc răn dạy đạo đức phong kiến, việc nêu gương tiết hạnh theo lý tưởng nhà nho... không còn đáp ứng được nhu cầu tinh thần của lớp công chúng mới, nhất là công chúng đô thị.

Mặt khác, tính quy phạm, điển phạm, tính ước lệ, bài bản của tuồng, chèo đã trở nên xơ cứng trước nhịp độ phát triển linh hoạt của đời sống và nhu cầu tinh thần đa dạng của con người. Trước thử thách mới, tuồng, chèo không thể giữ nguyên hình hài, diện mạo cũ.

Để tồn tại và thích ứng với xã hội đang trên đà Âu hóa, một nghệ thuật trang trọng, mực thước, mang đậm tính cung đình như tuồng cũng phải nỗ lực để tự thay đổi. Vào những thập niên đầu thế kỷ, ở các đô thị

lớn như Sài Gòn, Hà Nội đã xuất hiện loại *Tuồng tân thời*, *Tuồng xuân nữ* lấy đề tài hiện đại, khai thác vào những tình huống éo le của cuộc sống với mục đích thỏa mãn thị hiếu người thành thị. Nhưng trong cuộc cạnh tranh với các loại hình khác và cạnh tranh với chính tuồng cổ, *Tuồng tân thời* và *Tuồng xuân nữ* đã không tìm được chỗ đứng. Các tác giả tuồng lại một lần nữa chuyển hướng cách tân tuồng cổ, đổi mới trang phục, đạo cụ, hình thức sân khấu, hướng đề tài vào tình yêu, hiệp khách, đưa cả những chuyện võ hiệp kỳ tình lên sân khấu. Năng động hơn, từ những năm hai mươi trở đi, người ta lại phóng tác, mô phỏng các vở bi kịch cổ điển Pháp để đưa lên sân khấu tuồng. Thời kỳ này người ta hay nhắc tới các vở tuồng như: *Tây Nam đắc bằng* (1916) và *Tượng kỳ khí xa* (?), của Hoàng Cao Khải; *Đông A Song phụng* (1916) của Hoàng Tăng Bí. Đó là những vở tuồng viết theo lối tuồng cổ, nhưng khác ở chỗ đã có sự phân chia thành từng cảnh và sân khấu được bài trí theo kiểu sân khấu Pháp. Song, ngay cả điều đó vẫn không mở cho tuồng một triển vọng khả quan trước những đập đổi xô bồ của hiện thực.

Trên lĩnh vực chèo cũng diễn ra tình trạng tương tự. Suốt nhiều năm trong lịch sử, âm nhạc và các làn điệu, trình thức, điệu thức của chèo từng hấp dẫn bao nhiêu thế hệ công chúng. Vậy mà vào thời kỳ này, chèo dường như cũng trở nài, phờ phạc trước làn sóng Âu hóa và trước sức tấn công của các loại hình nghệ thuật khác.

Từ năm 1907 trở đi *Chèo văn minh* được khởi xướng bằng một số cải cách về lớp lang, phong cảnh và phục trang sân khấu. Năm 1914, Hội Sán Nhiên thành lập *Sán Nhiên đài*. Lần đầu tiên, từ sân diễn sân đình, Chèo được đưa lên sân khấu. Cấu trúc vở diễn đã được chỉnh lý, sắp xếp lại. Yếu tố thời gian và không gian vốn ước lệ trong Chèo cổ đã được xác định rõ hơn. Nhưng rút cục, những thay đổi theo hướng “văn minh” đó vẫn chưa giành được sự mến mộ của công chúng thị dân, của các bà, các cô, các cậu đang háo hức, quay cuồng trong nhịp sống, nhịp yêu đương mới. Nhất là từ những năm hai mươi trở đi, khi nghệ thuật Cải lương ở các tỉnh miền Nam du nhập ra Bắc thì *Chèo văn minh* lại càng thừa thớt, vắng khách.

Trước nguy cơ đó, nghệ sĩ Nguyễn Đình Nghi (1883-1954) lại cải tiến chèo lấy tên là *Chèo cải lương*. Với loại chèo này, ông và các đồng sự chủ trương chỉ giữ lại những đặc trưng cơ bản nhất của chèo cổ, tước bỏ những yếu tố lai tạp từ tuồng, bổ sung, dung nạp những hình thức diễn xướng và các làn điệu dân ca chủ yếu của vùng đồng bằng Bắc Bộ, khai thác triệt để yếu tố hài trong chèo cổ, phát triển lên thành những màn diễn độc lập. Những động tác cách điệu, ước lệ trong vũ đạo chèo truyền thống cũng như trang phục, đạo cụ... đã được thay thế bằng những động tác chân thực, những lối ăn mặc theo kiểu tân thời. Dàn nhạc *Chèo cải lương* cũng đã được tăng cường một số nhạc cụ mới. Vở diễn bắt đầu có màn, có cảnh, nội dung hướng vào những vấn đề của cuộc sống đương đại. So với *Chèo văn minh* và chèo cổ, *Chèo cải lương* đã tạo cho môn nghệ thuật truyền thống này một sắc diện mới.

Tuy nhiên, với *Chèo cải lương*, cụ Nguyễn Đình Nghi một phần chưa tận dụng và phát huy hết những cái hay, cái đẹp của chèo cổ, một phần chưa thỏa mãn được những đòi hỏi mới của thực tế xã hội cũng như của lớp công chúng thị dân, trí thức tiểu tư sản, thanh niên học sinh đô thị. Vì thế, nó không tránh khỏi bị làn sóng Âu hóa làm cho điều đúng.

Trong lúc hai loại hình nghệ thuật truyền thống đang phải chật vật để thích ứng dần với thể hệ công chúng mới thì ở phía Nam ra đời nghệ thuật cải lương. Cái nôi của nó là các địa phương vùng lục tỉnh. Có thể nói đây là loại hình nghệ thuật tổng hợp nảy sinh vào buổi giao thời, trong đó có sự lai tạp giữa lối nói hát dân gian vùng miền Đông Nam Bộ với lối ca ra bộ, lối diễn tuồng tích truyền thống, kịch phương Tây và *Hý khúc* Trung Hoa. Dần dà, cải lương theo chân các tài tử vào các thành phố rồi lan ra cả nước, được những người buôn bán nhỏ đặc biệt ưa thích. Ở phía Bắc, kịch nói ra đời. Cùng với tiểu thuyết và Thơ mới, kịch đã góp phần tạo nên diện mạo mới cho văn học nghệ thuật Việt Nam hiện đại. Hơn hẳn các loại hình nghệ thuật truyền thống, kịch có khả năng đáp ứng nhu cầu mỹ cảm không chỉ của tầng lớp trí thức Tây học mà còn của đại đa số công chúng đô thị từ người bình dân đến tầng lớp công chức ăn lương, nhất là của học sinh, sinh viên. Với những lợi

Lịch sử văn học Việt Nam

thể của mình, kịch thể hiện được những vấn đề gay gắt, bức bối, những xung đột đạo đức, tâm lý đầy kịch tính trên bình diện gia đình và xã hội.

Trong khi giải quyết những xung đột của đời sống tâm lý xã hội, kịch vừa cho thấy những mặt trái của quá trình “Âu hoá”, của lối sống tư sản, vừa cho thấy những cản trở của tâm lý, đạo đức cũ trên con đường tiến hóa. Về mặt ngôn ngữ, kịch nói sử dụng chữ Quốc ngữ, văn chương trong sáng, giản dị, gần với khẩu ngữ thông dụng hàng ngày. Vì vậy, nó được công chúng mới tiếp nhận như một “mốt” nghệ thuật thời thượng.

Dẫn đến sự ra đời của kịch, ngoài nhu cầu khách quan trên đây, còn phải kể đến hoạt động báo chí và hoạt động dịch thuật của các trí thức Tây học. Cùng với việc Phạm Quỳnh và Nguyễn Văn Vĩnh dịch, đăng các vở hài kịch và bi kịch của Molière, Corneille, Molière như *Người bệnh tưởng*, *Trường giả học làm sang*, *Người biển lận*, *Lôi Xích*, *Hòa Lạc*, *Chàng ngốc hóa khôn vì tình v.v...* trên các báo: *Đông Dương tạp chí*, *Nam Phong tạp chí...*, người Pháp đã hoàn thành việc xây dựng ở các thành phố lớn các nhà hát kiểu Tây phục vụ cho việc diễn kịch. Có thể nói, hoạt động báo chí và nhà hát những thập niên đầu thế kỷ là bà đỡ mát tay cho sự sinh thành của kịch nói, là tiền đề vật chất nuôi dưỡng nó.

Sau sự hiện diện của các vở kịch dịch trên *Đông Dương tạp chí*, ngày 25-4-1920, tại sân khấu Nhà hát Lớn thành phố Hà Nội, Hội Khai trí Tiến Đức đã lần đầu tiên mở màn cho một vở kịch nói trình diễn trước khán giả Hà Nội, bằng vở hài kịch *Người bệnh tưởng* của Molière. Mặc dù là một vở kịch dịch và khán giả phần nhiều là người Pháp nhưng sự kiện này đã thôi thúc những người tâm huyết với kịch nói như Đoàn Ân, Trần Tuấn Khải, Nguyễn Hữu Kim, Vũ Đình Long, Hồ Trọng Hiếu, Nguyễn Ngọc Sơn v.v... sáng tác những vở “thời kịch” mô phỏng theo lối kịch thái Tây để bổ ích cho nhân tâm phong tục nước nhà. Ông Vũ Đình Long bản thảo: “Tại sao người mình lại ăn mặc quần áo Pháp thế kỷ XVII, diễn kịch Pháp cho người mình xem?”. Từ bản thảo đó, họ tập hợp nhau lại thành hội *Uẩn Hoa* (1921) do ông Nguyễn Hữu Kim làm hội trưởng. Các vở *Mảnh gương đời*, *Bình địa ba đào* của Trần Tuấn Khải, *Cô giáo Phụng* của Nguyễn Ngọc Sơn, *Dây oan* của Đoàn Ân (đều được

sáng tác vào năm 1920) là những bước tập dượt, những bước “khởi đầu nan” trên con đường hình thành kịch nói. Cho dù hình thức chủ yếu vẫn là mô phỏng kịch Tây nhưng nội dung đã bắt đầu bám rễ vào thực tại đời sống đô thị ở buổi giao thời.

Qua giai đoạn mô phỏng, diễn kịch Tây, vào năm 1921, Vũ Đình Long, tác giả được coi là người khai sinh cho Kịch nói Việt Nam đã cho in vở *Chén thuốc độc* trên báo *Hữu Thanh* do Tân Đà làm chủ bút, số 4 và 5 tháng 9 năm 1921. Sau đêm công diễn đầu tiên trên sân khấu Nhà hát Lớn thành phố Hà Nội ngày 22-10-1921 các báo chí xuất bản bằng chữ Quốc ngữ như: *Thực nghiệp dân báo*, *Hữu Thanh*, *Nam Phong* v.v... đã liên tiếp đăng các bài phê bình gây xôn xao dư luận. Khi giới thiệu vở *Chén thuốc độc*, ông Nguyễn Mạnh Bổng đã coi “ngày 22 Octobre 1921 là một ngày kỷ niệm lớn trong văn học sử nước ta... Lối văn kịch trong văn học sử nước nhà có lẽ sẽ kể từ bản kịch *Chén thuốc độc* của ông Vũ Đình Long”.

Cũng về sự kiện này, trên *Hữu Thanh tạp chí* số 3-1921, Nguyễn Khắc Hiếu viết: “Vở kịch của ông Vũ Đình Long in ra đây so với văn giới các nước thời chưa biết ra làm sao, so với quốc văn sau này cũng chưa dám biết ra làm sao. Nhưng cứ trong áng văn chương hiện thời của ta nay thời vở kịch của ông tưởng cũng đáng là có giá trị”.

Một môi trường văn hóa thuận lợi, một sự quan tâm ngưỡng mộ như thế không thể có được ở các loại hình nghệ thuật truyền thống như tuồng, chèo, kể cả cải lương thời bấy giờ.

II. HOẠT ĐỘNG SÁNG TÁC VÀ NHỮNG ĐẶC ĐIỂM CỦA KỊCH THỜI KỲ 1920-1930

Một trong những đặc điểm bản chất nhất của xã hội Việt Nam từ đầu thế kỷ đến trước 1945 là sự phân hóa xã hội sâu sắc, dẫn đến sự hình thành các lực lượng, các giai cấp, tầng lớp có lý tưởng chính trị, đạo đức thẩm mỹ khác nhau. Sự phân hóa đó diễn ra không chỉ ở địa bàn thành thị mà còn ở cả nông thôn; không chỉ ở tầng lớp trí thức mà còn ở tất cả các tầng lớp; không chỉ có ở mỗi cá nhân, mỗi gia đình, mà còn bao

Lịch sử văn học Việt Nam

trùm cả toàn xã hội. Có lẽ cũng là giai đoạn lịch sử mang nhiều sắc thái kịch tính nhất.

Trong khi các trí thức Tây học và tầng lớp thanh niên tiểu tư sản thành thị nhiệt thành cổ vũ cho trào lưu “Văn minh”, “Âu hoá”, say sưa với công cuộc “cải lương xã hội” theo các chuẩn mực đạo đức và lối sống Âu - Tây... thì những trí thức Nho học vẫn kiên trì sự nghiệp “chinh đồn nhân luân”, “tài bồi đạo đức”, thức tỉnh “nhân tâm thế đạo” theo lý tưởng Nho gia trong lúc vận nước đang biến chuyển. Cả hai khuynh hướng chính trị - tư tưởng đó, khi va chạm với thực tế đều bộc lộ những mặt trái, những mầm mống bi - hài kịch sẽ được các nhà văn thể hiện bằng các thể loại văn học mới như tiểu thuyết và kịch nói. Thực ra, đây là một vấn đề có căn nguyên lịch sử của nó.

Trong lúc xã hội Việt Nam đang vận hành theo hướng tư sản hóa thì trong lòng nó đã mang sẵn một nghịch lý. Đáng lẽ, nhiệm vụ canh tân đất nước, nhiệm vụ giải quyết những vấn đề dân tộc và hiện đại phải là nhiệm vụ lịch sử của giai cấp tư sản. Nhưng do những đặc thù của tiến trình phát triển xã hội từ xã hội phong kiến sang xã hội tư sản ở Việt Nam, nhiệm vụ đó lúc đầu lại nằm trong tay các trí thức Nho học (các nhà nho duy tân) rồi dần dần sứ mạng đó được chuyển sang tầng lớp trí thức tiểu tư sản thành thị. Giai cấp tư sản Việt Nam vốn sinh sau đẻ muộn, lại non yếu về bản lĩnh nên vừa không đủ sức để đảm đương những trọng trách lịch sử mới đưa đất nước vào quỹ đạo hiện đại, vừa không đủ sức để thay thế vị trí của nhà nho cũng như những ảnh hưởng chính trị, đạo đức của họ trong đời sống xã hội một cách dứt khoát, mau lẹ. Tình trạng dằng dặc giữa hai ý thức hệ cũng là cơ sở để tồn tại song hành hai chuẩn mực đạo đức, hai lối sống diễn ra vào những thập niên đầu thế kỷ. Phải đến tận những năm từ 1930 trở đi, chung cục mới hiện ra tương đối rõ. Vai trò của các trí thức tiểu tư sản, trí thức Tây học trong đời sống văn hóa, văn học ở thành thị đã lấn át vai trò của các nhà nho. Hình ảnh “Ông đồ” trong thơ Vũ Đình Liên vừa cho thấy vẻ lam lũ và vị trí thiếu trang trọng của nhà nho trong thời buổi đua chen với đời sống

vật chất Âu - Tây; vừa cho thấy tâm trạng cảm khái buồn ngủi, dường như tiếc nuối một cái gì đó đang dạt ra khỏi dòng chảy chính của cuộc đời.

Thực tế tư sản hóa không phải không có những tác động đến nông thôn, nhưng tác động trước tiên, rõ nét nhất là các thành thị, nơi tập trung bộ máy hành chính trung ương, tập trung đầu mối giao lưu thương mại, văn hóa khoa học của đất nước, địa bàn sinh sống và hoạt động của các trí thức, tiểu tư sản và cư dân đô thị. Chính quá trình “chuyển mình một cách đau đớn và nhục nhã sang hướng tư sản” đã thúc đẩy sự phát triển của xã hội theo kịp với xu thế hiện đại, mặt khác, làm nảy sinh những vấn đề xã hội, đạo đức, những tâm lý, tập tục mới đi ngược lại với những chuẩn mực truyền thống. Kết cấu gia đình đô thị theo mô hình phong kiến đã rạn nứt. Những sở thích và ham muốn cá nhân đã tuyên chiến với các thiết chế hôn nhân, thiết chế đạo đức cũ, đòi quyền tự do, tự do luyến ái, tự do chọn một lối sống, một quan niệm sống hợp với sở thích v.v...

Kịch tính gia đình và kịch tính xã hội này trước hết được thể hiện trong vở kịch nói *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long. Vở kịch phê phán những thói hư tật xấu như thói đồng bóng, tệ cờ bạc, cô đầu, con hát... vốn là những sản phẩm trực tiếp của xã hội tư sản ở thành thị. Chính những cám dỗ này đã dẫn gia đình nhà thầy Thông Thu (nhân vật chính trong vở) từ chỗ dồi dào về đạo đức luân lý, đến nguy cơ phá sản một cơ nghiệp, một gia đình. Lối sống của gia đình thầy Thông Thu trong vở kịch tiêu biểu cho lối sống của các gia đình trung lưu ở thành thị lúc bấy giờ. Mỗi người đều đi tìm thú vui riêng của mình theo những cách khác nhau. Những công tử bột như Ấm Sứt, Cả Nhắng, hình ảnh trung thực của lớp thanh niên đô thị đương thời, đều là những kẻ đàng điếm, lêu lổng. Với vở kịch này, Vũ Đình Long đã đặt mỗi cá nhân, mỗi gia đình cụ thể vào các quan hệ tư sản để khảo sát xung đột giữa lương tri và dục vọng, giữa chiều hướng vận động của xã hội với hạnh phúc gia đình. Tiếp theo đề tài này, năm 1923, Vũ Đình Long viết tiếp vở *Tòa án lương tâm* lên án việc phụ tình, chạy theo dục vọng, để cao lương tâm con người, ca ngợi tình bạn bè, nghĩa thầy trò... Nhưng với lối kết thúc có hậu của hai

vở kịch này, Vũ Đình Long đã tỏ ra ảo tưởng trong việc đề cao các mẫu đạo đức truyền thống, coi sự trở lại với nó là giải pháp cho các xung đột. Trong *Nhà văn hiện đại*, khi phân tích vở *Tòa án lương tâm*, Vũ Ngọc Phan nhận xét: “Cũng như vở *Chén thuốc độc*, tính cách luân lý vở bi kịch này phô bày rõ rệt quá, làm giảm hẳn nghệ thuật. Cái ý tưởng luân lý khái quát ấy thật là tốt đẹp, nhưng trong vở *Tòa án lương tâm* có nhiều chỗ giảng về luân lý không thích hợp, lại có vẻ tầm thường”.

Cùng một đề tài và cùng một lập trường đạo đức như trên, còn phải kể đến Vi Huyền Đắc với các vở *Uyên ương* (1927), *Hoàng Mộng Điệp* (1928), *Hai tối tân hôn* (1929), Lê Công Đắc với các vở *Tiểu thư đi bộ*, *Mẹ góa đánh con, em coi giễu chị*, Nguyễn Hữu Kim với vở *Bạn và vợ* (1927). Với các vở kịch này, một mặt các tác giả đã phanh phui thực trạng gia đình trong xã hội tư sản, nhưng mặt khác, các tác giả lại tỏ ra lúng túng và rơi vào lập trường bảo thủ, bênh vực cho những quan niệm phong kiến về thân phận và vai trò của phụ nữ trong gia đình cũng như ngoài xã hội. Với vở *Hoàng Mộng Điệp*, Vi Huyền Đắc tuyên bố: “Cái ngôi thứ trọng yếu, cái ghế tướng soái, cái ngai vàng của người đàn bà là ở trong gia đình”. Cho dù, trước quan niệm đó, tác giả *Nhà văn hiện đại* đã có sự phân trần để bênh vực rằng: “Có lẽ ông chỉ cốt đem mấy hạng người lên sân khấu để cho mọi người thấy rõ sự xung đột của các thế hệ, còn ông chỉ là người đứng vào địa vị khách quan để xét cho thấy tâm lý những người thuộc phái già và phái trẻ vào buổi giao thời”, nhưng vẫn không xóa được ấn tượng của những người đương thời coi Vi Huyền Đắc là “có đầu óc thủ cựu” không muốn cho phụ nữ can dự vào xã hội.

Nhìn chung, giải pháp đạo đức của các vở kịch thời kỳ này đều mang tính chất ngẫu nhiên, không được diễn tả trong quá trình phát triển hợp với logic nội tại của nó. Chiếc măng-đa bất ngờ cứu cả nhà thầy Thông Thu trong *Chén thuốc độc*; sự thức tỉnh và trở về với bếp núc, gia đình của Hoàng Mộng Điệp trong *Hoàng Mộng Điệp*; sự giải tỏa mâu thuẫn giữa lương tri và dục vọng của các nhân vật như cô giáo Quý trong *Tòa án lương tâm*, Nguyệt Phượng trong *Bạn và vợ*, Yến trong *Cô đầu Yến* v.v... đều do tác động từ bên ngoài vào, thiếu khả năng thuyết phục.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Ở một đối cực khác, một số tác giả Kịch nói giai đoạn này lại là những người nhiệt thành đòi giải phóng tinh cảm, đấu tranh cho tình yêu tự do và chia mũi nhọn công kích vào các chuẩn mực đạo đức phong kiến. Có thể kể đến các vở *Dây oan* (1920) của Đoàn Ân, *Dây oan nghiệt* (1923) của Trần Đại Thụ, *Chàng ngốc* (1930) của Nam Xương, *Cô Tân* của Nguyễn Văn Nam v.v...

Ngoài ra, mục tiêu phê phán trực diện vào những “ông Tây An Nam”, những ông Nghị, những thực trạng nghiệt ngã, đau xót của xã hội tư sản cũng thu hút sự chú ý của nhiều nhà viết kịch như: Trương Ái Chung với *Nghị ngốc* (1924), Nguyễn Hữu Kim với *Một nhà bị lụt* (1924), *Tòa án âm phủ* (1927), *Một người thừa* (?), Trung Tín với vở *Kẻ ăn mắm, người khát nước* (1926) và Nam Xương với *Ông Tây An Nam* (1930).

Đáng chú ý nhất trong số này là vở *Một nhà bị lụt* của Nguyễn Hữu Kim. Thân phận anh Khóa và hoàn cảnh gia đình anh trong vở kịch này chỉ khác thân phận anh Dậu trong *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố ở giai đoạn hơn mười năm sau ở chỗ anh vốn là con một nhà nho có học, do thất cơ, lỡ vận mà phải đi làm phu kiếm sống. Vì sinh kế, anh phải nuốt hận, chịu đựng roi vọt và sự nhục mạ của chủ. Lúc đói lòng, có củ khoai cũng không nỡ ăn để dành cho con. Nhưng cuộc sống xô đẩy, người vợ của anh vẫn phải dứt lòng bán con để lấy tiền độ nhật. Với khí tiết của nhà nho thất thế, anh gào lên trước thực tế cay nghiệt, phũ phàng: “Tôi thà chết còn hơn bán con nuôi miệng”. Trong khi đó, ở vở *Nghị ngốc* của Trương Ái Chung, *Một người thừa* của Nguyễn Hữu Kim, *Ông Tây An Nam* của Nam Xương lại là hình ảnh biếm họa của những “Nghị viện dân biểu” văn dốt vũ dốt, tân học chẳng có mà cựu học cũng không, chỉ biết ngậm miệng làm tôn chỉ, một lòng sùng bái “Đại Pháp” để hưởng lộc, vinh thân.

Chính tinh thần phê phán này là những tiền đề để đến giai đoạn sau phát triển thành một khuynh hướng làm nên bản sắc, nên thành tựu đáng kể của kịch nói.

Lịch sử văn học Việt Nam

Nhìn chung, trong mười năm đầu, từ 1920, kịch nói cũng giống như tiểu thuyết cùng thời kỳ, tập trung chủ yếu vào những vấn đề đạo đức, xã hội đang diễn ra theo chiều hướng tư sản hóa. Dưới tác động của chiều hướng này, mọi sự bất ổn trong đời sống tinh thần vật chất của mỗi cá nhân, mỗi gia đình đều được các tác giả kịch nói quan tâm thể hiện. Song sự khác nhau về lập trường của mỗi tác giả cũng như những giải pháp cho những vấn đề tâm lý - xã hội - đạo đức được đề xuất ở mỗi vở kịch cho thấy sự phân vân giữa hai ý thức hệ phong kiến và tư sản trong quá trình chuyển mình của đất nước. Qua kịch nói thời kỳ này, nghịch lý tiềm tàng trong lòng xã hội Việt Nam buổi giao thời đã được bộc lộ. Kịch nói mặc dù được các trí thức Tây học sáng tác nhằm đáp ứng thị hiếu của lớp công chúng mới, nhưng trước thực tế nghiệt ngã của xã hội tư sản, các tác giả dù đã nhất trí ở thái độ phê phán thực tại, song lại chưa nhất trí ở các giải pháp nhằm cải thiện thực tại, nhất là trên phương diện đạo đức. Trong khi “gái mới”, “gái tân thời” với những khát vọng tự do trong yêu đương và hôn nhân là đối tượng chỉ trích của Vi Huyền Đắc, Lê Công Đắc, Nguyễn Hữu Kim, Vũ Đình Long, v.v... thì lại là đối tượng bênh vực của Đoàn Ân, Trần Đại Thu, Nam Xương, v.v... Tình hình đó cho thấy sự tồn tại song hành hai ý thức hệ, hai chuẩn mực đạo đức và lối sống đang tranh chấp ảnh hưởng của mình trong xã hội Việt Nam những năm hai mươi của thế kỷ, tạo nên một khuynh hướng xung đột khá phổ biến trong kịch thời kỳ này.

Thực ra, vấn đề lương tri và dục vọng, hay nói rộng hơn là vấn đề đạo đức tâm lý không phải chỉ là vấn đề của riêng kịch nói đầu thế kỷ. Nó còn là vấn đề hấp dẫn hầu hết các cây bút xuất hiện từ 1920 đến 1930. Tiêu biểu là các tác giả: Vũ Đình Long (*Chén thuốc độc* - 1921, *Tòa án lương tâm* - 1923), Nguyễn Hữu Kim (*Bạn và vợ* - 1927, *Cái đời bỏ đi* - 1928, *Thủ phạm là tôi* - 1928, *Giời đất mới* - 1929), Từ Sơn (*Tình hối* - 1922), Trung Tín (*Toa toa, moa moa* - 1925, *Kẻ ăn mắt người khát nước* - 1926), Tương Huyền (*Nặng nghĩa tờ thầy* - 1929), Lê Đình Mưu (*Sư chùa hoang* - 1931, *Gái tân thời* - 1931), Vi Huyền Đắc (*Uyên ương* - 1927, *Hoàng Mộng Điệp* - 1928, *Hai tối tân hôn* - 1924, *Cô đầu Yến* -

1930...), Lê Công Đắc (*Tiểu thư đi bộ* - 1931, *Mẹ góa đánh con, em côi giễu chị* - 1931), v.v... Phần lớn xung đột giữa lương tri và dục vọng thể hiện trong các sáng tác thuộc khuynh hướng này được triển khai trong bối cảnh sinh hoạt gia đình. Yếu tố xã hội trở thành nguyên nhân bên ngoài, nhưng lại là nguyên nhân trực tiếp làm đôi bại gia phong, rạn nứt cơ cấu gia đình trong xã hội phong kiến cổ truyền. Qua khuynh hướng này, có thể quan sát được quá trình chuyển mình “một cách đau đớn và nhục nhã” (ý của Giáo sư Trần Đình Hượu) của xã hội Việt Nam sang hướng tư sản hóa. Nhưng khuynh hướng này cũng bộc lộ những mặt hạn chế cần được nhìn nhận.

Do thái độ khước từ một cách cực đoan các hiện tượng mới trong cuộc sống nên nhiều khi, để bênh vực những trật tự cũ, nề nếp cũ, các tác giả lại rơi vào lập trường bảo thủ. Nhất là khi đối tượng phê phán cũng như công chúng thường thức đều là các tầng lớp tư sản thành thị. Lê Công Đắc đã từng bị khán giả đả đảo khi công khai kêu gọi phụ nữ quay về với công việc nữ công gia chánh, quay về với “địa vị tướng soái” trong gia đình của mình.

Ở một vài tác giả, tác phẩm, hình như đã có sự nhận thức lơ mờ rằng, quay lại đạo đức khuôn phép phong kiến cũ là cưỡng lại bước tiến của xã hội, nhưng cổ suý cho một tư tưởng nào, cho một mô hình gia đình nào thì các tác giả lại hoàn toàn mơ hồ. Đó là một thực tế xã hội chính trị, một thực tế tư tưởng và văn học diễn ra vào những năm hai mươi của thế kỷ. Từ những năm ba mươi trở đi, khuynh hướng này đã mất dần ảnh hưởng của nó trong đời sống văn hóa và đời sống kịch trường. Người ta coi tiếng hô “đả đảo Lê Công Đắc” (*A bas Lê Công Đắc*) của công chúng rạp Quảng Lạc năm 1931 là lời từ biệt đối với khuynh hướng này.

Dù trình độ nghệ thuật còn non nớt, nhưng ngay ở tuổi thiếu niên của mình, kịch nói đã tỏ ra có khả năng trong việc thể hiện những xung đột tâm lý - xã hội, đưa được những vấn đề đạo đức được nhiều người quan tâm lên sân khấu.

Song, cái hạn chế lớn nhất mà kịch nói Việt Nam giai đoạn này bộc lộ chính là tinh thần mô phỏng bi kịch cổ điển Pháp cả về cấu trúc vở

Lịch sử văn học Việt Nam

(theo luật Tam nhất) lẫn nội dung xã hội - đạo đức của nó. Mỗi nhà viết kịch là một nhà thuyết giáo đạo đức. Mặc dù kịch nói được xem là sản phẩm của những nhu cầu xã hội mới và các tác giả viết kịch là để thỏa mãn thị hiếu của lớp công chúng mới, nhưng do chính các tác giả cũng chưa đoạn tuyệt khỏi một cách hoàn toàn với ý thức hệ và những chuẩn mực đạo đức phong kiến, nên trào lưu tư sản hóa và những vấn đề xã hội diễn ra theo trào lưu này, dưới con mắt của họ vẫn là những hiện tượng trái với luân thường.

Chính động cơ sáng tác kịch để chinh đồn nhân luân, tài bồi đạo đức đã dẫn các nhà viết kịch Việt Nam giai đoạn này đến với bi kịch cổ điển Pháp để học tập và tìm ở đó những yếu tố tâm lý, đạo đức thích hợp với xã hội Việt Nam đang tư sản hóa.

Đồng thời, qua những vở kịch nói ở thời kỳ này, ta cũng dễ nhận thấy những yếu tố hài hước, châm biếm được tiếp thu từ sân khấu cổ truyền, nhất là từ sân khấu “Chèo cải lương” do cụ Nguyễn Đình Nghi cải biên, san nhuận và trình diễn trên các sân khấu ở thành thị vào thời kỳ này.

Sự lai tạp về phong cách như ta thấy ở trên là kết quả của quá trình hình thành thể loại kịch nói vốn không có gốc rễ trong nghệ thuật truyền thống.

Về nghệ thuật biên kịch, thời kỳ 1920-1930 có thể xem là thời kỳ mô phỏng một cách không hoàn toàn kịch cổ điển Pháp thế kỷ XVII. Các tác giả công khai sự mô phỏng, bắt chước của mình thông qua các lời dẫn in trên đầu mỗi vở kịch. Về cơ bản, các vở kịch vẫn được sáng tác theo luật tam nhất, nhưng ở không ít vở, luật này đã không được áp dụng triệt để. Các yếu tố thời gian, địa điểm, hành động nhiều khi thiếu thống nhất, dẫn đến phá vỡ logic của vở kịch. Bệnh thuyết giáo vốn có gốc gác từ trong nghệ thuật truyền thống không chỉ biến nhân vật thành cái loa phát ngôn của tác giả mà còn làm cho cấu trúc kịch trở nên lỏng lẻo, hành động kịch chậm rãi, mất tính hấp dẫn.

Về mặt thể loại, mặc dù các tác giả thời kỳ này cố gắng hướng đến khuôn thước kịch cổ điển như bi kịch của Corneille, Racine, hài kịch

của Molière..., nhưng trong phần lớn kịch của các tác giả đều có sự pha trộn giữa bi kịch và hài kịch. Hiện tượng này có thể do sự chi phối của thị hiếu khán giả đương thời, nhưng cũng có thể do trong ý thức của các nhà soạn kịch đương thời, các đặc trưng mỹ học cơ bản của thể loại vẫn chưa có sự phân biệt.

Hơn nữa, trong xã hội Việt Nam thời kỳ này vốn tiềm chứa nhiều tình huống bi hài, cho nên chỉ với sự trang trọng, mực thước của bi kịch cổ điển sẽ khó có thể diễn tả hết được các sắc thái kịch tính. Trong lúc cả sân khấu chèo và sân khấu tuồng lộn xộn, tự phá vỡ những khuôn vàng thước ngọc hàng trăm năm của mình để chiều nịnh thị hiếu khán giả thì sự lai tạp của kịch nói thời kỳ này có lẽ là điều khó tránh khỏi, nhất là trong thời kỳ trứng nước.

III. MỘT SỐ ĐẶC ĐIỂM CỦA KỊCH NÓI THỜI KỲ 1920-1930 VÀ SỰ HÌNH THÀNH LỚP CÔNG CHÚNG NGHỆ THUẬT MỚI

Đối với công chúng Việt Nam những năm đầu thế kỷ XX, kịch nói là một môn nghệ thuật tân kỳ cả về nội dung, hình thức lẫn phương tiện biểu hiện.

Như ở các phần trên đã trình bày, trong nghệ thuật sân khấu truyền thống của ta cũng đã có yếu tố *nói* và *nói kể*. Nhưng vai trò của các yếu tố này khác hẳn so với yếu tố nói trong kịch nói. Bởi vì yếu tố nói trong tuồng, chèo chỉ là những yếu tố phụ, lẻ tẻ, xen kẽ trong quá trình hát múa, trình diễn. Còn yếu tố nói trong kịch nói là yếu tố chủ đạo, yếu tố duy nhất (xét từ góc độ ngôn ngữ). Tuy trong quá trình phát triển, có lúc, có vở kịch nói xuất hiện những ca khúc, những lớp hát xen vào như thường thấy ở thời kỳ mới hình thành đầu những năm hai mươi, hay lối ngâm trong kịch thơ phát triển mạnh vào cuối những năm ba mươi, đầu những năm bốn mươi của thế kỷ XX, nhưng đó chỉ là những giải pháp tìm tòi, những thể nghiệm mới. Phàm đã là kịch nói thì bản chất của nó vẫn là đối thoại bằng lời nói. Chính yếu tố nói giữ vai trò chủ đạo đã làm nên điểm khu biệt đặc trưng giữa kịch nói với các loại hình ca kịch dân tộc.

Lịch sử văn học Việt Nam

Khâu thứ hai có thể đưa ra so sánh để thấy được sự khác nhau giữa tuồng, chèo và kịch nói đó là kịch bản. Ở nghệ thuật chèo cổ, kịch bản gần như là phi văn bản. Tuy đến một giai đoạn phát triển nào đó, xuất hiện vai trò Bác Thơ giống như người biên tập, san nhuận lại các “tích” để “dịch nên trò”. Nhưng đối với chèo cổ, tích trò mới là quan trọng và mới đáng chú ý, còn người dịch trò không được quan tâm và không quan trọng. Có lẽ đó là lý do dẫn đến tình trạng nhiều tích chèo diễn thâu đêm suốt sáng, ngày nọ tiếp ngày kia, đời này truyền đời khác mà vẫn không biết tác giả là ai. Các nhà nghiên cứu văn học dân gian và nghệ thuật sân khấu chèo chỉ còn cách xếp các tác phẩm đó vào hàng khuyết danh hoặc sáng tác tập thể.

Còn ở nghệ thuật tuồng, trước Đào Tấn (1845-1907) và Nguyễn Hiền Dĩnh (1853-1926) tuy đã có một số tác giả như Nguyễn Bá Nghi, Nguyễn Diêu, Nguyễn Gia Ngoạn và Bùi Hữu Nghĩa nhưng ở phần lớn các vở tuồng, vai trò tác giả và kịch bản rất mờ nhạt, tương tự như nghệ thuật chèo. Qua sử sách và qua nhiều lần xem, khán giả đã thuộc lòng tích. Vấn đề chỉ còn là phường nào, kép nào diễn tuồng nào, tích nào mà thôi. Ngay cả khi có tác giả và kịch bản tuồng như các vở tuồng thầy của Đào Tấn, Tuồng đồ của Nguyễn Hiền Dĩnh thì chủ yếu vẫn là sáng tạo dựa trên tích cũ, truyện cũ. Do vậy mà đối với người xem, kịch bản cũng chưa thực hiện được vai trò gì quan trọng.

Thực tế trên của nghệ thuật tuồng, chèo dẫn đến một tập quán thường thức nghệ thuật phi văn bản, chỉ cần lĩnh hội thông qua nghệ thuật trình diễn. Khái niệm đọc vở, đọc kịch bản thực sự xa lạ với công chúng nghệ thuật truyền thống.

Từ khi kịch nói xuất hiện ở nước ta, trước khi xem trình diễn trên sân khấu, công chúng đã được đọc kịch và biết tên tác giả của nó trên báo chí hoặc sách của các nhà xuất bản. Không ít người chỉ biết đến tác phẩm và tác giả qua hành động đọc chữ chưa qua hành động nghe, nhìn. đương nhiên, do phương thức lĩnh hội tác phẩm khác nhau nên hiệu

quả nghệ thuật và tác động của nó đối với công chúng cũng phần nào khác nhau. Song, đó vẫn là hai phương thức độc lập trong việc cảm thụ tác phẩm. Ở mỗi phương thức này có những mặt mạnh riêng. Đọc tác phẩm, công chúng có dịp nghiền ngẫm, xúc cảm trước nghệ thuật ngôn từ, nghệ thuật xây dựng tính cách, xung đột và hành động của tác phẩm; đồng thời có dịp để lĩnh hội những tư tưởng thẩm mỹ ẩn tàng qua mỗi câu văn, mỗi lời đối thoại. Còn xem trình diễn, ngoài những cái vừa nêu, công chúng còn có dịp tiếp xúc với nghệ thuật đạo diễn, nghệ thuật trình diễn của diễn viên và những nghệ thuật phụ trợ khác như đạo cụ, phục trang, ánh sáng v.v... Do đó, sự lĩnh hội trở nên sinh động, cụ thể hơn, và, trong một môi trường tiếp xúc tập thể, lĩnh hội tập thể, hiệu ứng nghệ thuật có phần được nhân lên, được giao thoa thông qua các giao lưu nghệ thuật giữa sân khấu và khán giả.

Công chúng lý tưởng nhất của một vở kịch là công chúng thực hiện cả hai hình thức tiếp xúc với kịch bản và với vở diễn.

Vai trò của tác giả kịch nói do chỗ là chủ nhân thực sự của sáng tạo từ cốt truyện tới ngôn ngữ văn chương và nghệ thuật biên kịch nên cũng được tôn vinh, đánh giá cao hơn so với kịch hát truyền thống. Nhà viết kịch trước hết là nhà văn, là nghệ sĩ ngôn từ và thiên chức của họ là tạo ra tác phẩm nghệ thuật riêng biệt để trên đó, những nghệ sĩ đạo diễn và diễn viên tiến hành công việc sáng tạo tiếp theo của mình. Cũng do đó mà kịch bản đương nhiên là một văn bản nghệ thuật văn chương.

Từ khi kịch nói được khai sinh, lịch sử kịch nói là lịch sử gắn liền giữa tên tuổi tác giả, tác phẩm và vở diễn. Cũng đồng thời là lịch sử của một thể loại văn học và lịch sử của một loại hình nghệ thuật biểu diễn sân khấu. Với kịch nói, kịch bản và vở diễn là hai công đoạn độc lập. Tuy vở kịch nào cũng sáng tác ra với mục đích để dàn dựng và biểu diễn trên sân khấu nhưng với kịch nói, kịch bản vẫn có đời sống riêng của nó,

không hoàn toàn lệ thuộc vào việc nó có được dàn dựng trên sân khấu hay không.

Đó là một điểm khác biệt chỉ có ở kịch nói mà không hề có ở tuồng, chèo truyền thống.

Qua phần trình bày ở trên có thể đi đến khẳng định rằng tuồng, chèo truyền thống trước hết là nghệ thuật trình diễn. Những nghệ nhân của tuồng, chèo thực chất chỉ là người chọn “tích” để từ đó các ông Trùm ở các phường, gánh và đào kép thủ vai tha hồ biến tấu, sáng tạo. Sự tự do đó là nguyên cơ trực tiếp làm nảy sinh loại tuồng *cương* để cho diễn viên ứng diễn linh hoạt theo sở trường, sở đoản của mình cũng như theo thị hiếu sở thích của công chúng. Hiện tượng một vai trò, một tích trò, địa phương này diễn khác, địa phương kia diễn khác, kép này đóng không giống như kép kia, v.v... là chuyện phổ biến trong tuồng, chèo. Nhất là những vai hề trong nghệ thuật chèo. Có thể nói đây là sản phẩm phụ của diễn viên được lồng ghép vào chương trình diễn trò. Anh ta mặc sức trở tài, còn phía khán giả thì hò nhau nói để lên sân khấu, nhiều khi dẫn dắt cả diễn viên đi quá xa vai diễn của mình.

Cũng do là nghệ thuật trình diễn cho nên ngay cả tích trò mới hay cũ cũng không phải là điều quan tâm lắm. Nhiều tích trò công chúng đã thuộc lòng nhưng họ vẫn đi xem chủ yếu là để nghe hát và xem diễn. Dư luận công chúng thường không phải là dành cho tích trò mà là dành cho đào A, kép B; không phải là về ý nghĩa của mỗi tích trò mà là về những kỹ năng, kỹ xảo được đưa ra trình diễn. Diễn viên sân khấu tuồng, chèo truyền thống thực sự là người chủ động tham gia tích cực vào quá trình sáng tạo. Có khi đó là những sáng tạo cả lời văn, ý thơ nảy sinh từ xúc cảm trong quá trình thủ vai.

Song, cũng phải thấy rằng chính vì tuồng, chèo truyền thống trước hết và chỉ là nghệ thuật trình diễn như trên vừa chứng giải cho nên nó không tránh khỏi những hạn chế. Đó là sự ngẫu hứng tùy tiện, sự thêm bớt lung tung khiến cho vai diễn không được chế ngự, tích trò lâm vào

tình trạng tam sao thất bản và đặc biệt là làm cho nghệ thuật trình diễn lỏng lẻo, thiếu đi tính mực thước, quy phạm, thiếu đi sự chỉnh chu cần có của nó. Đó cũng là cơ sở duy trì một tập quán thưởng thức nghệ thuật phóng khoáng tới mức không còn có căn cứ xác định cho việc khen chê của công chúng nghệ thuật cổ truyền.

Đến đây, một câu hỏi đặt ra là: Kịch nói có phải là một nghệ thuật trình diễn như tuồng, chèo hay không? Hiển nhiên câu trả lời là: Có. Nhưng, do đặc trưng của nó, ngoài tư cách là một nghệ thuật trình diễn, nó đồng thời còn là một thể loại của nghệ thuật văn chương gắn với tác giả và văn bản nghệ thuật cụ thể. Ngay cả việc trình diễn tác phẩm kịch nói cũng có những điểm khác so với trình diễn tuồng, chèo truyền thống ở chỗ nó được xây dựng trên văn bản nghệ thuật cố định của một tác giả và diễn viên phải tuân thủ những nguyên tắc sáng tạo, không tùy tiện, thêm bớt, không làm sai lệch nhân vật, sai lệch tư tưởng - nghệ thuật của vở kịch.

Do đặc điểm trên, công chúng kịch nói cũng có những phẩm chất khác so với công chúng sân khấu kịch hát cổ truyền. Họ đến nhà hát không phải chủ yếu để xem diễn hay nghe hát mà chủ yếu là nghe nói (đối thoại) và theo dõi diễn biến cốt truyện, hay hành động kịch. Cả họ và diễn viên đều có ý thức tôn trọng những sáng tạo của tác giả kịch bản và lấy việc diễn viên nhập thân vào vai diễn làm tiêu chí nhận xét, đánh giá.

Sự xuất hiện của tác giả kịch cũng như sự xuất hiện của lớp công chúng thưởng thức yêu thích kịch nói từ đầu thế kỷ đã tạo nên một nét mới trong lịch sử văn học và nghệ thuật nước ta. Ở đây, có sự gặp gỡ, qua lại giữa nhu cầu của nghệ thuật và nhu cầu của công chúng. Trong lúc kịch nói mới hình thành và đang trên đà trưởng thành cần tạo ra môi trường công chúng để nuôi dưỡng thì ngược lại công chúng trí thức tiểu tư sản thành thị trong quá trình “Âu hóa” và hiện đại hóa cũng có nhu cầu tìm đến một nghệ thuật có thể mang đến cho họ những lạc thú tinh

Lịch sử văn học Việt Nam

thần, những thỏa mãn về thị hiếu nghệ thuật hình thành trong những điều kiện lịch sử, thẩm mỹ và văn hóa mới mà nghệ thuật truyền thống mới chỉ đáp ứng được một phần nào đó.

Khác hẳn với tiểu thuyết và Thơ mới, sự ra đời của kịch như một thể loại độc lập có thể xem là “vô tiền khoáng hậu”, chưa hề có trong lịch sử văn học dân tộc trước đó. Thông qua nhiều con đường, kịch vào nước ta không vấp phải sức cản nào của thể loại tương tự trong truyền thống. Tuy nó có tạo ngộ với tuồng, chèo vốn là hai loại hình ca kịch đã có trước đó ngót hàng chục thế kỷ, nhưng do nó là một thể loại khác hẳn, dường như không có những mối quan hệ quyền thuộc nên nó không đòi hỏi phải phủ định, phải thay thế hai loại hình này mà trái lại, nó là một yếu tố mới trong số rất nhiều yếu tố kích thích sự thay đổi của tuồng, chèo để cùng tồn tại, cùng đáp ứng yêu cầu mới của cuộc sống. Các bước cải cách từ *Chèo cổ* sang *Chèo văn minh*, tiếp đó là *Chèo cải lương* do nghệ sĩ Nguyễn Đình Nghi đề xướng, cũng như các cách tân từ tuồng truyền thống thành *Tuồng tân thời*, *Tuồng xuân nữ*... được tiến hành dưới ba áp lực: áp lực từ nhu cầu khách quan của đời sống xã hội; áp lực của bản thân quá trình vận động và phát triển của tuồng, chèo trong bối cảnh lịch sử - thẩm mỹ mới, và cuối cùng, khi kịch ra đời, nó lại chịu thêm áp lực của chính kịch.

Khác với lĩnh vực Thơ mới, những người sáng tác kịch nói giai đoạn này không hề tuyên chiến với tuồng, chèo. Lý do của sự “chung sống hòa bình” này một mặt vì kịch nói so với tuồng, chèo truyền thống là một thể loại hoàn toàn mới lạ; mặt khác vì đến đầu thế kỷ XX, chèo, tuồng chủ yếu vẫn lưu hành ở nông thôn, còn kịch nói cũng mới chỉ chiếm lĩnh được thành thị và dừng lại ở đó.

Song, đó chưa phải là những lý do chính. Như ở phần trên đã đề cập, kịch khi ở dạng kịch bản nó là một thể loại văn học; nhưng khi dàn dựng và biểu diễn trên sân khấu nó là một loại hình nghệ thuật biểu diễn. Mỗi vở kịch đều được viết với ý thức để diễn nhiều hơn là để đọc. Mốc

ra đời của các vở kịch nói từ *Chén thuốc độc* của Vũ Đình Long đến các vở của các tác giả sau đó như Vi Huyền Đắc, Lê Công Đắc, Nam Xương, v.v... đều được ghi cả ngày đăng báo lẫn ngày công diễn. Nhưng dư luận công chúng về vở kịch, những lời khen, chê và thái độ của khán giả thì chỉ có sau khi công diễn trên sân khấu. Thực tế đó khiến cho chúng ta dù có nghiên cứu kịch nói như một thể loại văn học cũng không thể dừng lại ở việc đọc, lĩnh hội tác phẩm đơn thuần qua văn bản.

Nếu như về mặt văn học, kịch có những phẩm chất cách tân hơn tuồng, chèo do đó có ưu thế hơn thì về mặt nghệ thuật sân khấu, kịch lại có những hạn chế, không đáp ứng được đầy đủ nhu cầu thưởng thức đa dạng và những thói quen cũng như thị hiếu của công chúng, nhất là công chúng cư dân nông nghiệp cổ truyền ở làng quê, do đó nó không thể thay thế được tuồng, chèo.

Trước hết, tuồng, chèo là một loại hình *nghệ thuật trình diễn tổng hợp*. Bên cạnh yếu tố nội dung nó còn có đầy đủ các yếu tố: nói, hát, múa, văn xuôi, văn vần v.v... Ngoài ra, nó còn có thêm các yếu tố phụ trợ khác như âm nhạc, phục trang, hóa trang, đạo cụ... làm tăng thêm sức biểu cảm, gợi trí tưởng tượng của người xem. Đặc biệt là nghệ thuật biểu diễn sân khấu với các thủ pháp, các trình thức, điệu thức đã ăn sâu vào ký ức các thế hệ công chúng. Vì vậy, tuồng, chèo đáp ứng được nhu cầu *nghe* lẫn nhu cầu *nhìn* của người xem, trong đó, nhu cầu *nhìn* có phần lấn át nhu cầu *nghe* (xem chèo, xem tuồng...). Công chúng của chèo, tuồng truyền thống phần lớn đã thuộc hết cả tích Tuồng, tích chèo cho nên, họ đi xem không phải là để biết nội dung mà chủ yếu là để xem trình diễn, qua trình diễn mà đánh giá, hâm mộ đào, kép.

Như vậy là, công chúng tuồng, chèo vừa thưởng thức bằng mắt, vừa thưởng thức bằng tai, qua đó mà lĩnh hội, đánh giá vở diễn.

Còn kịch nói, dù có sân khấu với các trang thiết bị hiện đại, dù có nội dung mới, ở vào buổi ra đời của nó vẫn chỉ được một bộ phận trí thức Tây học và công chúng đô thị đón nhận. Bởi vì nghệ thuật trình

diễn của kịch nói hoàn toàn xa lạ với nghệ thuật trình diễn của sân khấu truyền thống. Công chúng đến nhà hát, tuy là “đi xem” kịch nhưng chủ yếu là *nghe*, là theo dõi đối thoại của vở diễn. Phần *nhìn* của sân khấu kịch nói gần như không đáp ứng được thị hiếu của số đông. Ngay cả nhu cầu *nghe*, kịch nói giai đoạn đầu cũng có phần chưa đáp ứng được. Ông Nguyễn Hữu Kim - một trong những tác giả tiên phong của kịch kể lại rằng: “Công chúng lúc đó chưa quen xem kịch nói lắm, nghe nói nhiều họ chán nên thỉnh thoảng phải cho vai diễn ra pha trò mới mong giữ được khán giả đến màn chót”. Có lần các ông đang diễn, đang trở hết “tài hùng biện” để thuyết lý thì ở dưới khán giả bỗng có tiếng nói thật to: “Nói mãi, chán lắm rồi! Hát đi”. Vì thế, phần lớn những vở kịch nói sáng tác từ 1930 trở về trước đều pha những bài ca hay, những “sen” có giọng hát tốt và những đoạn pha trò, hài hước theo lối chèo cổ. Có những vở, để câu khách còn phải mượn cả đào hay, kép giỏi của tuồng, chèo hoặc cải lương tham gia. Như vậy là từ một đặc điểm của kịch nói đã dẫn đến sự hình thành một tập quán thưởng thức mới của một lớp công chúng nghệ thuật mới những năm đầu thế kỷ XX.

Phần thứ hai

CÁC KHUYNH HƯỚNG
VÀ TÁC GIA TIÊU BIỂU

Chương VIII

VĂN CHƯƠNG YÊU NƯỚC CỦA CÁC NHÀ NHO - CHÍ SĨ TRONG CÁC CUỘC VẬN ĐỘNG DUY TÂN, ĐÔNG DU VÀ ĐÔNG KINH NGHĨA THỰC^(*)

Như trong các chương trên đã đề cập, những năm bản lề của hai thế kỷ XIX - XX ghi dấu một sự đổi thay nhiều mặt của lịch sử và xã hội Việt Nam. Thực dân Pháp giành được thắng lợi trong kế hoạch chinh phục thuộc địa Đông Dương về quân sự, chuyển sang khai triển bước chinh phục tiếp theo về mặt tinh thần và điều chủ yếu nhất - mở chiến dịch khai thác thuộc địa (lần thứ nhất); các cuộc khởi nghĩa chống xâm lược ở các địa phương trên toàn cõi Việt Nam lẫn các cuộc ứng nghĩa Cần vương đều lần lượt bị thất bại; các phương thức và biện pháp chống ngoại xâm theo lối truyền thống đều đã được mang ra thực thi và đều đã chứng tỏ tính vô năng hay tính lạc hậu, cổ lỗ của chúng. Việc những thất bại quân sự diễn ra thành một quá trình kéo dài gần trọn nửa cuối thế kỷ XIX và diễn ra trên các vùng, miền khác nhau với quy mô, tính chất và mức độ khác nhau một mặt đưa lại những bài học, những lối suy ngẫm và lựa chọn phương thức ứng xử với thời cuộc, với kẻ thù khác nhau, mặt

^(*) GS.TS. Trần Ngọc Vương viết.

khác, chúng tỏ và củng cố một nhận định chung, mang tính toàn quốc: phải chống lại kẻ ngoại xâm theo những cách thức khác, những đường lối khác. Gần một nửa thế kỷ bị xâm lăng và chống xâm lăng không thành đã trôi qua, một (hay thậm chí, một vài) thế hệ trí thức mới đã xuất hiện, đã trưởng thành. Vào lúc chủ nghĩa thực dân bày tỏ sự lạc quan trước thực tế “yên ổn” của thuộc địa Đông Dương, chuyển bộ máy cai trị từ chỗ mang tính chất “thời chiến” sang bộ máy dân sự “thời bình” thì cũng là thời điểm những người yêu nước Việt Nam, - chủ yếu vẫn được đại diện bởi các nhà nho, được đương thời và hậu thế định danh là nhà nho chí sĩ -, không cam lòng chấp nhận sự phán quyết bi đát “việc lớn qua mắt rồi”, vẫn ráo riết chuẩn bị “gây dựng đại cuộc mới”.

Việc tiếp tục về cơ bản cách suy nghĩ và hành động của những người chủ chiến trong triều đình Huế và của đại đa số văn thân, nghĩa sĩ đã tham gia phong trào Cần vương đã làm hình thành nên những nhóm nhà yêu nước được gọi tên “ám xã”. Không phải những người tự coi hoặc được xác định là thuộc về “ám xã” thì đều chỉ biết đến hoạt động bí mật, chỉ có chủ trương “thiết huyết” - “sắt và máu”, nghĩa là chủ trương đấu tranh vũ trang, bạo động bằng mọi giá. Cũng không phải những người thuộc “minh xã” - đấu tranh bằng các hình thức công khai, hợp pháp thì đều là “cải lương”, đều thiếu “kiên định và triệt để” về lập trường. Nhưng nhìn trên tổng thể, việc hình dung toàn bộ các lực lượng, các phong trào, các cuộc vận động yêu nước và cách mạng ở Việt Nam nhất là vào thập niên đầu tiên của thế kỷ XX vừa mang tính chất của một bước quá độ, đánh dấu một bước tiến từ yêu nước sang yêu nước và cách mạng, vừa in đậm tính khác biệt về khuynh hướng. Có thể coi Duy tân, Đông du, và Đông Kinh nghĩa thực là ba cuộc vận động, ba phong trào tiêu biểu. Giữa chúng vừa có những mối liên hệ mật thiết, vừa có những sự khác biệt về nguyên tắc, nói theo ngôn từ của một người trong cuộc vĩ đại (Phan Bội Châu) là “tương phản tương thành” đối với nhau. Ở chương trên đã trình bày về các phong trào này, nên ở đây nhiệm vụ là đi sâu hình dung về một trong những bình diện hoạt động nổi bật đặc trưng cho các phong trào đó là hoạt động văn học.

1. DIỄN BIẾN VÀ DIỆN MẠO CỦA BỘ PHẬN VĂN CHƯƠNG YÊU NƯỚC CỦA CÁC NHÀ NHO CHỈ SĨ QUA CÁC CUỘC VẬN ĐỘNG DUY TÂN, ĐÔNG DU VÀ ĐÔNG KINH NGHĨA THỰC

1.1. Với tính chất là một phong trào, một cuộc vận động cách mạng cụ thể thì phong trào Duy tân nổ ra và phát triển chủ yếu ở Trung Kỳ, mà trung tâm là các tỉnh Quảng Nam, Quảng Ngãi trong khoảng thời gian từ 1903 đến 1908, nhưng nếu xét từ cội nguồn, tính chất và quy mô những ảnh hưởng thì Duy tân là một đường lối chính trị, một phong trào cách mạng to lớn tác động nhiều mặt và còn để lại những vấn đề cần tiếp tục giải quyết hay suy ngẫm trong cả thế kỷ XX, cho đến cả ngày nay. Văn chương của phong trào Duy tân, vì thế, cần được xác định phạm vi, quy mô và tính chất rộng hơn khuôn khổ của phong trào Duy tân cụ thể.

Trước khi xảy ra cuộc vận động Duy tân, có thể coi *tân thư*, *tân văn* là tiền thân trực tiếp của tiểu bộ phận văn học này.

Tân thư là danh từ để chỉ chung những tài liệu, thư tịch sách vở được các học giả Nhật Bản, Trung Quốc, Triều Tiên biên soạn hay dịch thuật bằng chữ Hán, giới thiệu những tri thức và cung cấp những thông tin về những gì trước hết thuộc châu Âu hay thuộc về thế giới nói chung, vượt ra ngoài giới hạn những gì mà *cổ tịch* - những tài liệu sách vở được trước tác trong khuôn khổ truyền thống khu vực, trong đó chủ yếu là những gì được Tam giáo (Nho, Phật, Đạo) đề cập. Cũng thuộc phạm vi *tân thư* là những trước tác của các tác giả Việt Nam như Bùi Viện, Nguyễn Trường Tộ, Nguyễn Lộ Trạch, Phạm Phú Thứ... đề cập đến những vấn đề của quốc tế, những chuyện thời sự cấp thiết của quốc gia... nghĩa là vượt ra ngoài, vượt lên trên những giới hạn tri thức, kinh nghiệm và giải pháp mà nhà nho cựu học truyền thống đã hay có thể biết tới.

Điều có thể nhận xét như một ấn tượng ban đầu đó là về mặt văn học, hầu như *tân thư* chủ yếu là các văn kiện chính trị hoặc các tài liệu khoa học, ít liên quan đến cái mà ta thường hình dung về văn chương theo truyền thống. Có thể nói *tân thư* chủ yếu là văn xuôi. Một bộ phận của *tân thư* rồi sẽ được xã hội hóa, “dân sự hóa” thành văn xuôi khoa học

hay văn kiện chính trị - xã hội. Nhưng ngay ở đây, cần ghi nhận rằng về mặt văn học sử, chính *tân thư* đã là "người mở đường" hiển hách, khai thông cho văn học sử cận hiện đại Việt Nam một nẻo đại lộ mà từ xưa tuy rằng có biết tới nhưng văn nhân Việt không mấy ai mặn mà, càng không mấy ai thành thạo, đó là văn chương chính luận. Không ngẫu nhiên mà nhiều "yếu nhân" của phong trào Duy tân, rồi cả những người hưởng ứng (đa phần quê Nam - Ngãi) trở thành những người viết chính luận sắc sảo, gây ấn tượng nổi bật như Phan Châu Trinh, Huỳnh Thúc Kháng, hay muộn hơn như Phan Khôi, Lê Du...

Tân thư không chỉ đưa lại cho văn chương của phong trào Duy tân những sự hướng đạo về hình thức thể hiện. Từ trong bản chất, *tân thư* là sự phản ánh mang tính đặc thù trong lịch sử tư tưởng, lịch sử chính trị - xã hội Việt Nam về những nhu cầu đổi thay nhiều mặt theo chiều hướng tích hợp của tiến hóa. Điều còn ít người biết là trong lịch sử Trung Quốc, những loại sách vở thư tịch có nội dung "*tân thư*" như vậy đã từng được tổ chức biên soạn hay biên dịch từ nhiều thế kỷ trước, và một trong những người Việt Nam biết đến loại thư tịch như thế sớm nhất là Lê Quý Đôn. Trong chuyến đi sứ của mình qua Trung Quốc những năm 1767-1768, Lê Quý Đôn đã mang về nước một số những tài liệu như vậy. Tiếc rằng khi qua biên giới, quan coi ải của Trung Quốc đã khám xét và giữ lại tất cả những gì mà họ coi không phải là "chính giáo". Sự thể là ngay cả ở Trung Quốc những tài liệu như vậy cũng bị chính quyền chuyên chế Mãn Thanh tìm mọi cách để hoặc cấm đoán, hoặc chí ít là không tổ chức giới thiệu cho độc giả rộng rãi. Ở Nhật Bản tình hình chỉ dần dần thay đổi sau thời kỳ "tỏa quốc", và từ sau khi Nhật hoàng Minh Trị lên ngôi (1868), những tài liệu thư tịch như vậy mới trở nên là cẩm nang cho đường lối duy tân cải cách, được biên soạn, biên dịch nhiều, phổ biến rộng rãi, được chính quyền chính thức không chỉ thừa nhận mà còn coi là nền học vấn bắt buộc. Kết quả to lớn của việc học và vận dụng những tri thức như vậy đối với sự phát triển vượt bậc của Nhật Bản là điều ai cũng đã rõ.

Nhưng chính quyền chuyên chế nhà Nguyễn ở Việt Nam thì không chịu rõ. Đi ngược lại đường lối của chính vương triều mình khi còn là một trong những thế lực tranh chấp chính quyền với các tập đoàn khác, ngay từ các vua đầu tiên của triều đại này, xu hướng phục cổ, bảo thủ đậm đặc đã trở thành đường lối cai trị chủ đạo. Tất cả mọi nguồn thông tin liên quan đến hướng cải cách, duy tân, cho dù có đứng trên lập trường khuông phò chính thể, đều bị các vua Nguyễn nhất loạt từ chối không xem xét. Số phận của những người như Hoàng thái tử Cảnh nếu còn sống cho đến ngày có thể được vua cha truyền ngôi, số phận của những người trong quyền thuộc và những người tâm phúc phò tá ông, số phận của những triều thần dù công lao “hân mã” có lớn đến đâu, nhưng nếu có khuynh hướng thiên về việc mở cửa với các đối tác phương Tây (bất kể đó là để truyền đạo, để buôn bán hay để học hỏi) như Lê Văn Duyệt, cho đến những “kẻ thức giả trong thiên hạ” như Bùi Viện, Nguyễn Lộ Trạch, con chiến “kính Chúa yêu nước” như Nguyễn Trường Tộ... đều sớm muộn được nhắm tới những kết cục bi thảm. Sự tự thủ tiêu ngu muội đến mức đáng ngạc nhiên của các thế lực vừa bảo thủ vừa bảo hoàng nhưng nắm trọn quyền bính trong triều đình nhà Nguyễn kéo dài mãi đến tận thời mất nước hoàn toàn, lây lan sang cả những người tuy yêu nước thiết tha và có tấm cô trung “vàng vạc như nhật nguyệt” nhưng lại hành xử mất phương hướng, nên về khách quan trở thành thế lực phản động của lịch sử. Chỉ đến tận khi toàn bộ triều đình nhà Nguyễn đã mất hết quyền tự chủ, “vua là tượng gỗ dân là thân trâu”, thực dân Pháp đã hạ hê về thắng lợi quân sự, mọi giai cấp và tầng lớp nhân dân thấm thía sâu sắc tình cảnh vừa khổ vừa nhục, “lửa sém lông mày”, một bộ phận trí thức nhà nho sáng suốt nhất và cũng là dũng cảm nhất, trường thành lên khi nước đã mất, đa số trong họ nhà cũng đã tan, mới kịp làm quen ít nhiều với *tân thư*, chưa kịp học thì đã phải hành, chưa kịp nghiên ngẫm thì đã phải cấp bách mang áp dụng vào thực tế! Trong tất cả những gì mà *tân thư* đưa lại, thực ra có không ít điều lẽ ra đã lỗi thời, hay chỉ là những kiến văn sơ giản tối thiểu, đã ào ạt tuôn trào trong tác phẩm của các chí sĩ Duy tân trong mấy năm đầu

thế kỷ XX, đủ sức gây “lòe đình, sấm chớp” (chữ của Phan Bội Châu), làm nên cả một cuộc cách mạng, cả một thời đại trong lịch sử dân tộc.

Những điều vừa trình bày đủ để hiểu vì sao *tân thư* lại trở thành yếu tố quan trọng làm nên một trong những nội dung chủ yếu trong sáng tác văn chương của các nhà nho duy tân đầu thế kỷ XX, và vì sao phong trào này, dưới cái nhìn vận động lịch sử cụ thể, lại không nên chỉ được xem như một sản phẩm tình huống, ngang như phong trào Đông du hay kể cả Đông Kinh nghĩa thực.

Để hiểu chính xác hơn về vai trò của *tân thư* và phong trào Duy tân ở Việt Nam, cần nhắc lại ở đây bản chất hai mặt mang tính tất yếu của chủ nghĩa thực dân.

Như đã biết, trên cơ sở những thành tựu của sự phát triển của tri thức khoa học và kỹ thuật, sự trưởng thành nhanh chóng của nền kinh tế tư bản chủ nghĩa, nhiều quốc gia châu Âu đã hoàn thành các cuộc cách mạng dân chủ tư sản và xây dựng nên các chính thể dân chủ cộng hòa. Sự phát triển bành trướng tiếp tục của nền sản xuất tư bản chủ nghĩa đã đòi hỏi các chính phủ của một số trong những quốc gia như vậy sử dụng tiềm năng và ưu thế về kinh tế và kỹ thuật, tiến hành các hoạt động xâm lăng về quân sự để lập nên hệ thống thuộc địa, chủ yếu là các quốc gia “ngoài châu Âu” - tức các nước châu Á, châu Phi và Mỹ Latinh, nhằm mục tiêu tối hậu là tăng cường bóc lột kinh tế. Từ khi chủ nghĩa thực dân xuất hiện, sự bóc lột kinh tế của chủ nghĩa tư bản ngoài quan hệ theo cơ cấu giai cấp trong nội bộ một quốc gia còn diễn ra ngày càng mạnh mẽ sự bóc lột theo cơ cấu quan hệ giữa các quốc gia - dân tộc. *Chủ nghĩa thực dân gắn với giai đoạn quốc tế hóa mạnh mẽ của chủ nghĩa tư bản.*

Xét về nguồn gốc tinh thần, *tân thư* chính là điểm khởi nguyên cho một nguồn cảm hứng to lớn sẽ lưu hành xuyên qua thế kỷ XX, cho đến tận ngày nay.

Trong con mắt thực dân, các quốc gia bị biến thành thuộc địa đương nhiên đều là các quốc gia nhược tiểu, bán khai hay kém phát triển. Có lẽ tuyệt đại đa số những kẻ thực dân không tin gì vào khẩu hiệu nhưng lại triệt để khai thác chiêu bài về sứ mệnh “văn minh khai hóa”,

thứ “lý lẽ” duy nhất biện hộ cho sự có mặt của chúng trên lãnh thổ của các quốc gia bị xâm lược. Ở Việt Nam tầng lớp văn thân nhà nho cho đến thập niên đầu tiên của thế kỷ XX vẫn còn là loại hình trí thức thực thụ duy nhất được mọi tầng lớp dân cư trong nước thừa nhận. Tuy thất bại của phong trào Cần vương là một đòn tinh thần giáng mạnh vào niềm tin vốn cực kỳ ổn định đối với tính “bất khả tư nghi” của đạo lý thánh hiền và phương thức “tế sinh dân an xã tắc” truyền thống của Nho giáo, và tuy hầu như tuyệt đại đa số các nhà nho Việt Nam lúc bấy giờ, kể cả những người có điều kiện xuất dương, đều chỉ có những tri thức, kiến văn khá sơ sài về thực chất của các quốc gia và xã hội Âu Mỹ, nhưng một niềm tin tưởng sâu xa - đôi lúc cơ hồ có màu sắc tín ngưỡng - vào một vận mệnh không thể bị tuyệt diệt của giống nòi, của giang sơn đất nước đã là một điểm tựa tinh thần cho họ.

Tân thư vào Nhật Bản theo lối chủ động, chủ động từ chính thể đến cá nhân chủ thể nhận thức, và tình trạng ấy được duy trì lâu dài, đủ để nước Nhật tiếp nhận, vận dụng, sáng tạo và biến thành sức mạnh thực tế to lớn. Tuy không hội được những điều kiện như thế, nhưng ở Trung Quốc *tân thư* cũng đã kịp biến thành “sách gối đầu giường” của không ít quan lại, kể cả quan lại cao cấp. Cuộc đấu tranh nội bộ của triều đình Trung Quốc về “*Trung học*” và “*Tây học*” diễn ra khá lâu dài, phức tạp, và có lúc phái *Tân học* đã có thể nắm quyền định đoạt triều chính trong những khoảng thời gian nhất định. Mặt khác, là một đế chế khổng lồ, Trung Quốc trên thực tế không bị rơi vào thân phận của một thuộc địa chỉ của một kẻ xâm lược duy nhất. Do bán đảo Triều Tiên bị chính người Nhật xâm lược biến thành thuộc địa, nên trong khu vực các quốc gia đồng văn truyền thống, chỉ Việt Nam mới thực sự trở thành thuộc địa của một đế quốc phương Tây. Mọi giá trị truyền thống ở nước ta lúc bấy giờ đứng trước một nguy cơ bị xóa sổ, nếu không có một lực lượng xã hội nào đủ sức kế thừa và phát huy chúng. Sự xung khắc giá trị mới - cũ, dân tộc - ngoại lai, tiến bộ - lạc hậu, vật chất - tinh thần, hữu hiệu - vô ích... diễn ra theo những cách thức quyết liệt nhất có thể. Nhưng kết quả của những xung đột đó lại cũng hiện ra dưới dạng cực tiểu nhất có thể:

đơn giản là hàng loạt mâu thuẫn bị “đánh đồng lại” chứ không phải được giải quyết.

Vào thời điểm thực dân Pháp toan tính kỹ lưỡng một kế hoạch xâm lược Việt Nam, mà sự cân nhắc chủ yếu không phải nhằm vào chỗ e sợ về một cuộc chiến “năm ăn năm thua”, nghĩa là không chắc thắng - không thấy những dấu vết quan trọng tỏ ra rằng người Pháp có sự hoài nghi nào đáng kể về kết quả của một cuộc xâm lăng như vậy -, mà “sự thiếu kiên quyết” phát động một cuộc chiến ở họ chủ yếu là bởi “những lý do kỹ thuật”, thì trên xứ sở “con mồi” của họ, oái ăm thay, lại cũng mạnh mẽ lưu hành một bầu không khí tự tin tự tôn hướng tới chính mình và an tâm đến mức chắc chắn về những giá trị tinh thần và tri thức mà triều đại đã thu hoạch được. Niềm tự hào như thế có thể cảm nhận được rõ ràng qua lời tuyên bố của một trong những ông vua được coi là tài năng nhất của triều Nguyễn là Minh Mệnh. Trong khi thực hiện một cách quyết liệt những biện pháp “tỏa quốc” đối với “rợ Tây Dương”, vị hoàng đế này đã ráo riết đôn đốc đám nho sĩ thần dân của mình tiếp thụ càng nhiều càng tốt những khuôn mẫu từ ngàn xưa của thánh hiền Hoa Hạ và đến một trạng thái bão hòa sung mãn nào đó, ngài đã có thể tự tin mà tuyên bố rằng sẽ có một ngày người Trung Quốc phải “khăn gói” sang Việt Nam để học lại văn hiến của chính họ. Cự tuyệt quyết liệt những tri thức, thông tin có nguồn gốc phương Tây, các vua nhà Nguyễn từ Minh Mệnh qua Thiệu Trị đến Tự Đức lại có những hoạt động phải gọi là khổng lồ để biến vương quốc của mình thành xứ sở điển hình cho văn minh, văn hóa khu vực theo đúng tinh thần của... thánh hiền Trung Quốc. Cho đến lúc cuộc xâm lược chính thức nổ ra, ở cả hai phía đối địch cùng tồn tại hai bầu khí quyển tinh thần ngùn ngụt không kém gì nhau, một phía chắc chắn vào khả năng thắng lợi trong tầm tay dựa vào sức mạnh của kinh tế, kỹ thuật và vũ khí, một phía không chút nghi ngờ về sức mạnh của những “gương nhân giáo nghĩa”, của sự thuộc nằm lòng những “*Tử viết, Thi vân*”. Toàn bộ những diễn biến lịch sử tiếp theo cho đến cuối thế kỷ XIX, từ một góc nhìn nào đó, có thể coi là sự va chạm, đụng độ giữa hai hệ giá trị. Và như lịch sử diễn ra đã cho thấy, cả triều

đình lẫn giới văn thân tuy không thể nói là chưa tận tâm tận lực, vẫn phải chịu nhận những thất bại đau đớn khổng lồ. Gần một nửa thế kỷ bị tráng và đau thương, nếm trải từ thất bại này đến thất bại khác, thất bại sau lại lớn hơn thất bại trước, cho đến thất bại hoàn toàn là triều đình biến thành bộ máy bù nhìn, toàn bộ vương quốc bị đặt dưới quyền “bảo hộ” của giặc, hầu hết những thành viên ưu tú nhất của giới tinh hoa dân tộc đã hy sinh trên chiến trường, với sự trưởng thành của một thể hệ trí thức nhà nho mới - đa số sinh ra và lớn lên trong cảnh nước đã mất, nhà đã tan - những lý lẽ của *tân thư* mới thực sự được quan tâm nhìn nhận và tuyên truyền sôi sục. Diễn ra một tình trạng cơ hồ nghịch dị: những kẻ vốn giương những thông điệp từ trong chính *tân thư*, *tân văn* làm chiêu bài, làm “lý lẽ” cho sự có mặt giờ đây chính là kẻ tử thù của những ai dám tiếp xúc, dám đọc, dám hiểu và thực tiễn hóa những thông điệp ấy.

Người đi tiên phong trong việc truyền bá *tân thư*, cũng là người Việt Nam sớm nhất nhận ra rằng cần tiến hành công cuộc cứu nước *theo đường lối khác*, chính là Nguyễn Lộ Trạch, dù không thể không nhắc lại rằng khi chủ quyền còn chưa bị mất vào tay thực dân, thì đã có những người đề xướng cải cách, duy tân thiết tha, tâm huyết nhưng bất hạnh thay đã bị cả triều đình Tự Đức ngoảnh mặt quay lưng là Nguyễn Trường Tộ và Phạm Phú Thứ.

“Đánh Tây! đuổi thực dân xâm lăng! Rất đúng! Đó là vấn đề đại nghĩa kẻ sĩ phải dấn lên hàng đầu để nhận lấy trách nhiệm. Nhưng không thể coi thường mạng dân, không thể nhắm mắt đui mù trước tương quan lực lượng hai bên, đối phương đang chiếm được những điểm chiến lược trọng yếu, lập đồn lũy kiên cố, còn ta toàn bộ lực lượng tê liệt, tiêu điều sau lần vượn dậy cuối cùng của Cần vương. Những lãnh tụ chết, những đạo quân tinh nhuệ tan rã, những chiến khu bí mật bị phá vỡ, những đồn điền kho lương bị thiêu rụi, lòng người hăi hùng trước vũ khí Tây phương. Trong tình trạng không còn hậu phương, một căn cứ tạm gọi là an toàn, một biên giới bạn để ẩn náu, thì dù có giỏi đến mức độ nào cũng chỉ như Đê Thám, Phan Đình Phùng là cùng...”

Lịch sử văn học Việt Nam

Bởi thế, ta không ngạc nhiên là một người sáng suốt như Nguyễn Lộ Trạch phải thay đổi đường lối, chủ trương, chiến lược⁽¹⁾. Chỉ nói riêng về phương diện văn học, Nguyễn Lộ Trạch cũng xứng đáng được ghi nhận là người đi tiên phong của bộ phận văn học mới này.

Theo sự ghi nhận của người ở cương vị là một trong những lãnh tụ phong trào Duy tân là Huỳnh Thúc Kháng, thì “đương giữa khoảng màn kín đen mù, tường cao ngăn đón như thế, mà có nhà học giả như ông Nguyễn Lộ Trạch, tự mình tìm lấy sách vở, lại do chỗ học vấn lịch duyệt suy nghiệm cùng con mắt xem đời của mình, không nương tựa vào học thuyết nào, làm ra một bài đại luận nói đại thể trong thế giới thật là một bài luận rất có giá trị trong học giới ta”. Bài luận mà Huỳnh Thúc Kháng rất mực đề cao ấy là bài *Thiên hạ đại thể luận*, được Nguyễn Lộ Trạch viết ra trong khoảng năm 1892 nhưng lưu hành rộng rãi gây nên tiếng vang lớn thì phải sau đó trên dưới một thập kỷ. Văn Huỳnh Thúc Kháng, sau khi giới thiệu đại lược nội dung bài luận, coi Nguyễn Lộ Trạch là “đại văn hào”, sánh ngang với Khang, Lương (tức Khang Hữu Vi và Lương Khải Siêu - T.N.V.), chứng thực một điều quan trọng khác: “Chính cụ Sào Nam (tức Phan Bội Châu), cụ Tây Hồ (tức Phan Châu Trinh) và phần nhiều trong đám tiên thời nhân vật ở xứ ta sở đắc ảnh hưởng của bài ấy rất là sâu xa mật thiết, không kém gì sách Khang, Lương kia”⁽²⁾.

Nguyễn Lộ Trạch người Thừa Thiên. Cũng chính ở Thừa Thiên, cụ thể hơn nữa là ở kinh đô Huế, dù sao mặc lòng vẫn còn là một trung tâm chính trị quan trọng, đối với sĩ dân Việt Nam thì vẫn là quan trọng nhất trong nước, mà các nhà khoa bảng tuổi trẻ tài cao, nặng lòng ưu thời mẫn thế như Nguyễn Thượng Hiền, Phạm Phú Đường (con Phạm Phú Thứ), Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, Đào Nguyên Phổ, Huỳnh Thúc Kháng, Ngô Đức Kế, Đặng Nguyên Cẩn, Trần Quý Cáp... người sớm người muộn nhưng trong khoảng một vài năm đầu thế kỷ XX

1. Nguyễn Văn Xuân - *Phong trào Duy tân*. In lại trong *Tuyển tập Nguyễn Văn Xuân*, NXB Đà Nẵng, 2002, tr.666.

2. Chuyển dẫn theo Nguyễn Văn Xuân, sdd, tr.679.

(1900-1902) lần lượt chuyển tay nhau những cuốn *tân thư* để rồi dựa vào đó cùng nhau gây mộng và trời lấp biển, cứu nước cứu nhà. Từ những cuộc tiếp xúc này mà trong nước đã dần dần hình thành nên những tổ chức và những phong trào yêu nước và cách mạng theo những phương châm và đường lối mới, và về văn học cũng từng bước xuất hiện những tác phẩm đánh dấu sự hình thành của một thời đại văn học mới.

1.2. Nguyễn Thượng Hiền và hành động đốt thi tập, Phan Bội Châu và bài phú *Bái thạch vi huy nh*

Giữa các nhân vật lịch sử yêu nước và cách mạng đầu thế kỷ, Phan Bội Châu và Phan Châu Trinh được người đương thời lẫn hậu thế thừa nhận là những lãnh tụ kiệt xuất, về mặt văn học đó cũng là hai tác giả có đóng góp hàng đầu. Nguyễn Thượng Hiền cũng từ rất sớm đã được ghi nhận là có vị trí nổi bật. Vào thời điểm mở màn của cuộc tuyên truyền vận động duy tân, thậm chí ông có vai trò là người mở đường, một *lãnh tụ lâm thời* hội hợp được khá nhiều điều kiện thuận lợi do những phẩm chất cá nhân và hoàn cảnh gia đình.

Thân sinh Nguyễn Thượng Hiền là Nguyễn Thượng Phiên, vốn cũng là một nhà khoa bảng nổi danh, từng giữ nhiều cương vị quan trọng dưới các đời vua Tự Đức rồi Đồng Khánh, Thành Thái, vừa là văn quan, vừa là nho tướng. Vào những năm cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, Nguyễn Thượng Phiên là Hiệp biện Đại học sĩ, hàm nhất phẩm trong triều.

Nguyễn Thượng Hiền tuổi trẻ đã nổi tiếng là người học rộng tài cao, dự vào chốn khoa trường rất sớm. Nếu không có cuộc tập kích đồn Mang Cá của Tôn Thất Thuyết dẫn đến chuỗi sự kiện Hàm Nghi xuất bôn và bùng phát phong trào Cần vương, thì Nguyễn Thượng Hiền đã kịp nhận vinh quang là người đỗ Hội nguyên vào năm mới 17 tuổi (lễ xướng danh chưa kịp tổ chức và sau đó kết quả của kỳ thi bị hủy bỏ). Mấy năm sau, ông lại dự kỳ thi mới, và đỗ thứ hai. Nguyễn Thượng Hiền có hai vợ, đều lấy từ hồi còn trẻ, và điều oái oăm là hai người bố vợ ông, cũng là hai vị quan đầu triều, nhưng một người là chủ não của

phái chủ chiến (Tôn Thất Thuyết), còn người kia lại được dư luận coi là một trong những trụ cột của phái chủ hòa (Tôn Thất Hân). Đồ đạc rồi, nhưng chứng kiến tình cảnh rối ren của đất nước, bản thân lại chưa từng trải để tự quyết trong hoàn cảnh quá phức tạp, Nguyễn Thượng Hiền lui về “ẩn dật” nhưng thực chất là nấu lạng đợi thời, làm một “tiểu phu trẻ” núi Nứa (Thanh Hóa). Sau khi vua Hàm Nghi bị bắt và bị đày, không nhìn thấy hy vọng “văn hồi đại sự”, Nguyễn Thượng Hiền đành theo chiếu chỉ trở lại kinh kỳ giữ một chức học quan, trong tâm trạng của một danh sĩ bất phùng thời, thập phần bối rối.

Sống, làm quan ở trung tâm chính trị của đất nước, có bố đẻ và hai người bố vợ là quan nhất phẩm trong triều lại thuộc về các nhóm quyền lực khác nhau và có nhân quan chính trị khác nhau, bản thân nổi tiếng là một danh sĩ xuất chúng, lại là bạn thân với Nguyễn Lộ Trạch, có lẽ với những ưu thế như vậy, không ai hơn được Nguyễn Thượng Hiền về mặt nắm bắt thông tin thời cuộc. Vậy nên điều dễ hiểu là từ tao nhân mặc khách đến các chí sĩ ôm ấp hoài bão cứu nước đều tìm cách tiếp cận với ông, nhiều người thậm chí coi ông như một thứ hàn thử biểu, quan sát cách hành xử của ông để chọn cách hành xử cho mình. Tăng Bạt Hổ từ Nhật trở về, Ngô Đức Kế từ Hà Tĩnh, Phan Bội Châu từ Nghệ An, Phan Châu Trinh, Nguyễn Thành (tức Nguyễn Hàm) từ Quảng Nam khi đến Huế đều tìm cách ra mắt và trao đổi với ông những tin tức và những nhận định cá nhân, chờ đợi ở ông những ý kiến hay những đề nghị hành động. Cuộc hội kiến giữa Phan Bội Châu với Nguyễn Thượng Hiền điển hình cho một thế ứng xử như thế.

“Lúc ấy, ông Nguyễn Thượng Hiền (đỗ Hoàng giáp lúc tuổi trẻ) theo cha là cụ Hiệp (tức Nguyễn Thượng Phiên - T.N.V.) cùng ở kinh, nhận chức quan nhỏ ở sử quán, cùng cụ Đặng (tức Đặng Nguyên Cẩn) thường hay ra văn và chấm bài học trò cho vui. Danh tiếng ông Hoàng giáp chấm văn lừng lẫy chốn kinh đô.

Một bữa, cụ Phan tới cụ Đặng tỏ ý muốn ra mắt quan Hoàng giáp. Cụ Đặng vẫn tâm phục văn tài cụ Phan, sẵn lòng giới thiệu, nhưng không muốn vô cớ (không có cớ) mà đi lại, nên cười và nói “Ái chà!

“ông đồ hoài hiệp” (Lúc đó Phan Bội Châu chưa đỗ đạt gì, vẫn còn đi dạy học kiếm sống, hơn nữa đang chịu án “hoài hiệp văn tự” - mang tài liệu vào trường thi, theo phép chung, sẽ bị cấm thi cử suốt đời - nên Đặng Nguyên Cẩn mới đùa như vậy - T.N.V. chú) mà muốn tới ông Hoàng giáp nghe đường đột quá. Nay, ông Hoàng giáp mới ra cái đề phú *Bái thạch vi huynh*. Ông về làm một bài đem đây, tôi đưa sang cho ông Hoàng chấm, có văn tự làm môi giới, sau sẽ ra mắt thi hay hơn”.

Cụ Phan về làm xong bài phú, đưa sang cụ Đặng, cụ Đặng đang xem, vừa lúc quan Hoàng đến cùng xem.

Ông Hoàng giáp Nguyễn Thượng Hiền có tiếng thần đồng, học giỏi đỗ sớm, có tính ưa văn, xem qua một nháy mắt, “nhất mục thập hàng” (một cái nhìn đọc được mười hàng, ý xưng tụng người mẫn tiệp - T.N.V. chú). Đọc qua bài phú rồi xây lại, miệng đọc tay khuyên, vỗ bàn đập ghế, tỏ ý kính phục (với) cụ Đặng:

- Rõ là ngọc châu mà ở dưới bùn, bác đồ này không phải là người tầm thường, sức học của bác ta không kém bọn mình, mà bác ta cũng không phục gì bọn khoa giáp mình đâu. Ngài xem những câu:

Tướng tăng lăng chi ngạo cốt, chi ứng trường ngã thập niên

Ấp thác lạc chi kỳ tư, liêu phục nhượng quân bán tịch.

(Tăng lăng thay cốt ngạo, đã đành hơn tớ mười năm

Lỗi lạc ấy cách kỳ, hãy tạm nhường người nửa chiếu.)

Cùng:

Tam sinh diên hải chi tư, vị vọng tượng bá

Nhất phiến bổ thiên chi lực, hữu thị phùng quân.

(Quyết lòng lấp bể ba sinh, không quên nhờ bác

Gắng sức vá trời một mảnh, may lại gặp người.)

Cái khí chất lỗi lạc ấy bày rõ ra ở câu văn. Bác này! Chúng mình cũng nên tôn bác kia làm anh. Tôi muốn gặp bác ta, ngài giới thiệu cho nhé!

Thế là cụ Phan muốn gặp ông Hoàng mà nhân bài phú trên, ông Hoàng lại muốn gặp cụ Phan, cái duyên văn tự khởi mối từ đó.

Cụ Đặng:

Lịch sử văn học Việt Nam

- Ngài phê bình bài phú này đi! Bữa sau ông đồ lại đây, tôi sẽ cùng đi sang chơi.

Ông Hoàng buộc cụ Đặng viết một bức thư cho cụ Phan, nói là đã đưa bài cho ông chấm”⁽¹⁾.

Cần nhắc lại rằng lúc bấy giờ, Nguyễn Thượng Hiền tuy chỉ mới ngoài ba mươi, nhưng vừa là nhà khoa bảng lớn, lại vừa là danh sĩ xuất chúng, là người nổi tiếng nhất của thế hệ nhà nho này. Một trong những mục đích quan trọng hàng đầu của chuyến đi Huế lần đó của Phan Bội Châu là tìm cho được những người cùng chí hướng để mưu việc cứu nước, nên chắc chắn Nguyễn Thượng Hiền phải là một “đích ngắm”. Câu chuyện có một kết cục vượt quá cả sự mong ước, hay nói khác đi, “không thể tốt hơn”.

Viết bài phú, dĩ nhiên với Phan Bội Châu là một “lẽ ra mắt”, nhưng điều ông gửi gắm vào bài phú thì cao hơn thế nhiều. Đề ra của bài phú có thể coi là một trong những dạng đề điển hình của văn chương cử tử: lấy một điển tích vừa đủ lạ (để học trò chứng tỏ được khả năng “đa văn quảng kiến” của mình), vừa đủ hấp dẫn (để sĩ tử có thể phô diễn khả năng “làm văn”, phát huy trí tưởng tượng) nhưng không “đánh đố” - không gây nguy cơ hiểu nhầm để, không ẩn ý khiến sĩ tử phải đoán già đoán non, tính chính thống đạo lý có cơ hội để bộc bạch. Tư tưởng của bài làm hầu như cũng đã cho trước trong việc hạn vận (Bài phú hạn trong bảy vần, là *Thạch bất năng ngôn, tín khả nhân* - Đá không biết nói, nhưng tin rằng nó có thể là người). Là một nhà nho lỗi lạc, từng nổi tiếng từ lâu trên trường văn trận bút, đã được nhiều người đỗ đại khoa lớp trước kiêng nể, thậm chí khâm phục, việc “xò bút” viết nên một bài phú như thế đối với Phan Bội Châu là chuyện quá dễ dàng.

Phan Bội Châu không chọn lối khai thác ý tứ thông thường như đề bài gợi ý, không theo lối mòn là từ đề bài như thế mà triển khai, chẳng hạn, ca ngợi sự kiên cường, tấm lòng trung “trơ như đá vững như đồng”

1. *Thơ văn Huỳnh Thúc Kháng chọn lọc*, Chương Thâu sưu tầm, giới thiệu, NXB Đà Nẵng, 1989, tr.175-176.

của nhà nho hành đạo mẫu mực, hay khí phách cứng cỏi *lay chẳng chuyển ai rung chẳng rời*, khát vọng sống thanh cao, bạn cùng khe suối, từng cúc trúc mai của người ẩn dật. Phan chọn cách giải thích hành vi “*lạ đá làm anh*” của chủ thể phát ngôn là bởi những thuộc tính, những phẩm chất phi thường của hòn đá lạ, bởi sự kỳ vĩ chỉ thuộc riêng về hòn đá ấy, bởi công dụng cũng là phi phàm, lạ thường của nó. Đó là hòn đá có tuổi lâu dài cùng trời đất, có thể dùng để vá trời, để lấp biển, tóm lại để dùng vào việc lớn. Giữa cái không khí ngột ngạt, tù hãm, nặng nề của tình cảnh nước nhà vào đầu thế kỷ XX, khi quân thù đã vung vinh về thắng lợi hầu khắp mọi nơi, khi “*tình hình đen tối như không có đường ra*”, thì bài phú chợt như một sự lay gọi, một tiếng hét hào hùng, biểu hiện một quyết tâm ngút ngàn của một nhân cách trác việt: nhân cách của người hào kiệt.

Bỏ văn *nhân* không làm (“*bất áp nhân vận*”), Phan Bội Châu cố tình tạo ra một khoảng trống vừa thăm dò, vừa thách thức. Sự sành sỏi, tinh tế của các bậc đại khoa nhanh chóng nhận ra điều này, cũng nhanh chóng hiểu rằng câu hỏi là dành cho họ, việc điền vào khoảng trống kia là công việc của họ. Vấn đề là ở chỗ ai trong số họ có dũng khí để trả lời, để đáp ứng mà thôi. Tế tửu Quốc Tử Giám Khiếu Năng Tĩnh khi đọc bài phú bất thường này, đã phê vào đó những lời căn vặn nhưng cũng lại là lời tri ngộ: “Xưa có vị Trạng nguyên làm bài phú “*vô tâm*”, nay quân hầu có bài phú “*vô nhân*”. Sao mà quân hầu “*mục hạ vô nhân*” làm vậy?”. Rồi chính ông đứng tên cùng với một số vị khác dâng biểu xin và xin được cho Phan Bội Châu xóa đi cái án *hoài hiệp văn tù* các cố, nhờ đó mà Phan Bội Châu quay về Nghệ An, thi đỗ Giải nguyên với một vinh dự đặc biệt (do kết quả đặc biệt xuất sắc) là tên được treo riêng một bảng!

Nguyễn Thượng Hiền kém Phan Bội Châu một tuổi, nhưng lại thành đạt sớm hơn, nổi tiếng sớm hơn. Nhằm vào Nguyễn Thượng Hiền để tác động, để thuyết phục, để chọn “*người đồng chí số một*”, dĩ nhiên Phan Bội Châu có dụng ý.

Lịch sử văn học Việt Nam

Lời “phê điểm” của Nguyễn Thượng Hiền cho bài phú của Phan Bội Châu cũng thật đặc biệt: ông bày tỏ sự bội phục công nhiên của mình đối với tác giả không chút e dè, cũng không chút e dè nhận rằng mình chưa tới được tầm của sự kỳ vọng. Lời phê điểm lại thành ra một tác phẩm độc lập, cũng hấp dẫn không kém - đó là một bài thơ:

*Tương Dương lão nhân cổ thi khách
Sinh lai hiếu kỳ nghi hữu tịch
Bất tương song thủ ấp hầu vương,
Chiết yêu phản hướng sơn trung thạch*

*Thùy dữ tác phú thanh ma không
Nãi dữ thử ông hung khâm đồng
Bình sinh đảo hải di sơn chí
Bút đoan dũng xuất sinh trường hồng*

*Thiên hoang địa lão hoài trình xác
Thùy cộng nan huynh ngọa tung nhạc
Tăng lãng khí tiết thượng kham phản
Duy hữu ngoan si bất năng học*

*Hàm vân súc vụ nhuận bát hoang
Bão phác nôi thủ thùy năng lượng
Quân bất kiến:
Tổ thư tam quyển khai Hán thất
Cốc Thành quy khứ thiên mang mang.*

Huỳnh Thúc Kháng dịch:

*Ông già Tương Dương tay thi bá
Bình sinh có tính ưa thích lạ
Hai tay không vái cửa hầu vương
Gò mình vào núi lạy hòn đá
Bài phú ai, tiếng dậy lòng không
Khâm hoài lối lạc cũng như ông*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Dời non dốc biển chí bình nhật
Ngồi bút tuôn ra như cầu vồng.*

*Trời nghiêng đất ngã dạ không đổi
Ai cùng ông anh nằm trong núi
Khí tiết cao thượng có thể vin
Duy cái ngoan si học không nổi.*

*Ngâm mây chứa mù nhuận tám châu
Ngọc ở trong đá ai biết đâu
Người không thấy:
Ba quyển tổ thư mở triều Hán
Cốc Thành đi về trời mù mù.*

Như đã thấy, vào thời điểm ly loạn như nước ta cuối thế kỷ XIX, không chỉ một mình Phan Bội Châu, mà nhiều chí sĩ cùng toan chọn con đường làm hào kiệt, làm một Trương Lương, một Gia Cát Lượng lo đời! Nguyễn Thượng Hiền một khi đã chịu tác động sâu sắc của *tân thư, tân văn*, được khích lệ và cả kích động nữa của những người tràn đầy tâm huyết như Phan Bội Châu, không thể lẫn chần “tiêu ma tuế nguyệt”. Một thời gian sau đó, khi làm đốc học ở Nam Định, trở về kinh, gom sáng tác của mình trong cả một thời kỳ dài, Nguyễn Thượng Hiền mang đốt! Hành động đốt thi tập, tự nguyện xếp hàng sau Phan Bội Châu trong đội ngũ những người sẵn sàng xả thân cho việc phục hồi độc lập dân tộc của vị Hoàng giáp trẻ tuổi lừng danh diễn ra ngay tại chốn “đế kinh” đã gây xúc động mãnh liệt cả giới quan trường, cả vô số sĩ tử trẻ tuổi, những thanh niên anh tuấn từ các địa phương đang hăm hở trên lối mòn khoa hoạn, buộc họ chợt tỉnh giấc ngãng đầu, phải nghĩ suy về những điều to lớn hơn, cao cả hơn.

Có thể coi sự kiện bài phú của Phan Bội Châu và việc đốt thi tập của Nguyễn Thượng Hiền là bước khởi đầu cho cả một dòng văn học mới, mang tính chất yêu nước và cách mạng, sẽ tiếp tục vị trí của dòng

văn chương yêu nước truyền thống, giữ địa vị chủ lưu trong lịch sử văn học viết Việt Nam trên tiến trình hiện đại hóa.

1.3. Bài thơ *Chí thành thông thánh*, bài phú *Lương ngọc danh sơn* và cuộc bãi thí ở trường thi Bình Định

Bài phú của Phan Bội Châu gây tiếng vang lớn không chỉ trong phạm vi các giám sinh, mà như đã thấy, làm chấn động cả tầng lớp quan lại ở ngay kinh đô Huế. Sau khi về Nghệ An ứng thí và đỗ Giải nguyên, Phan Bội Châu trở lại Huế, lần này dưới danh nghĩa là giám sinh của Quốc Tử Giám để chờ thi Hội, nhưng mục đích chính là để tìm kiếm và tập hợp những người cùng chí hướng cứu nước. Nhân đó, ông đi tiếp vào Quảng Nam, gặp gỡ với Nguyễn Thành (còn có tên là Nguyễn Hàm), một “cựu đảng” của phong trào Cần vương, thống nhất kế hoạch tìm người trong dòng dõi hoàng tộc để tôn phò làm minh chủ. Một số chủ trương, đường lối cứu nước của Phan Bội Châu hình thành từ đây có tác động trên phạm vi toàn quốc.

Tuy đã làm quen với *tân thư* nhưng trong vài ba năm đầu thế kỷ XX, về cơ bản Phan Bội Châu vẫn còn bị ám ảnh bởi những cách thức phục quốc của truyền thống. Trong khi đó, cả ở Nghệ Tĩnh, Thừa Thiên - Huế, cả ở Nam - Ngãi đều đã xuất hiện những chí sĩ lựa chọn con đường cứu nước theo lối khác, về khách quan là mới mẻ hơn. Trong số các nhân vật hàng đầu, ta thấy có Ngô Đức Kế, Đặng Nguyên Cẩn, Phan Châu Trinh, Huỳnh Thúc Kháng, và muộn hơn một chút, cả Trần Quý Cáp. Quả ở thời điểm ấy, Phan Bội Châu vẫn là “đứa con hào hùng của Cần vương Văn thân, và được chính một trong những nhân vật kiệt kiệt cuối cùng của lực lượng này (tức Nguyễn Thành - T.N.V.) bảo trợ, đặt mưu tính kế, từ việc dựng minh chủ, tới việc Nam du, việc Đông đồ mua khí giới của Nhật”⁽¹⁾. Việc truyền bá *tân thư*, *tân văn* mở ra trên phạm vi toàn quốc để làm nên

1. Nguyễn Văn Xuân, sdd, tr.717-718.

một phong trào *Duy tân* (1905-1908) cụ thể về cơ bản là kết quả hoạt động của các nhà nho chí sĩ theo đường lối này.

Vào đầu năm 1905, để tuyên truyền rộng rãi cho những chủ trương cứu nước mới ấy, ba nhà chí sĩ xứ Quảng là Phan Châu Trinh, Trần Quý Cáp, Huỳnh Thúc Kháng tiến hành một cuộc “Nam du” - (hướng vào các tỉnh Nam Trung Bộ và cả Nam Bộ). Khi đi qua Bình Định, nhân có kỳ sát hạch học trò hàng tỉnh, ba ông bèn đội một cái tên giả (Đào Mộng Giác - anh họ Đào tỉnh mộng) trà trộn vào trường, mượn đề mục của bài hạch mà làm một bài thơ (*Chí thành thông thánh*), một bài phú (*Lương ngọc danh sơn*), “nói việc thời thế cùng tệ sĩ phu mình, xen lẫn vào trong quyển hạch học trò cho dễ truyền bá” (Huỳnh Thúc Kháng - *Phan Tây Hồ tiên sinh lịch sử*). Đó quả là “một tiếng sét đánh vang lừng cả nước” (Tài liệu đã dẫn). (Theo khảo chứng của Nguyễn Văn Xuân, sách đã dẫn, thì bài thơ là của Phan Châu Trinh, còn bài phú là của Trần Quý Cáp).

Phải đặt những tác phẩm này trong bối cảnh tồn tại cụ thể mới thấy hết sức tác động ghê gớm của chúng.

Cũng như trường hợp Phan Bội Châu với bài phú *Bái thạch vi huynh*, Phan Châu Trinh và Trần Quý Cáp không quan tâm gì đến yêu cầu “tập làm văn” của đề ra, mà chỉ nhân cơ hội nói với tầng lớp mà các ông quan tâm tuyên truyền, để bộc bạch những lời tâm huyết, những nghĩ suy của mình về thời cuộc, về trách nhiệm của kẻ sĩ “đội trời đạp đất” giữa những tháng ngày tủi nhục của giang sơn đất nước. *Chí thành thông thánh* vốn là một điển luận, xuất xứ từ tư tưởng của *Luận ngữ*: người quân tử luôn luôn phải *thành* (vừa có nghĩa là thành thực, chân thành, vừa có nghĩa là tận lực để trở thành). Ai là người giữ gìn và tận lực để đạt tới *chí thành* thì có thể hiểu được, vươn tới được lập trường và tư thế của *bậc thánh nhân*, tức là *thông thánh*. *Lương ngọc danh sơn* cũng cùng một lối hàm ý ấy: *cầu lương ngọc tất danh sơn* - muốn có ngọc lành, ngọc tốt (lương ngọc) thì phải tìm chỗ danh sơn. Đó vừa là quan niệm địa linh nhân kiệt, vừa là phương châm giáo dục, tu dưỡng của người quân tử. Kể ra, thì những đề bài kiểu như vậy, dù là yêu cầu người làm bài chỉ phát triển kỹ năng mình

Lịch sử văn học Việt Nam

họa những “chân lý cho trước”, cũng không đến mức quá giáo điều hay sáo rỗng.

Cả hai tác giả bài thơ và bài phú không ai nương theo hàm ý cho trước trong đề ra, mà cùng chỉ mượn đề ra để kêu gọi sĩ tử đời nay “tỉnh mộng”, tận tâm tận lực đập đổ ách áp bức của cường quyền, ách cai trị của ngoại xâm. Có thể lấy bài thơ để minh họa cho cách “trả bài” này:

*Chí thành thông thánh
Thế cục hồi đầu nhất dĩ không
Giang sơn vô lệ khắp anh hùng
Vạn dân nô lệ cường quyền hạ
Bát cổ văn chương túy mộng trung
Trường thử bách niên cam thóa mạ
Bất tri hà nhật xuất lao lung
Chư quân vị tất vô tâm huyết
Bằng hướng tư văn khán nhất thông.*

Cũng là người trong cuộc, Minh Viên Huỳnh Thúc Kháng dịch:

*Cuộc đời ngoảnh lại vắng không
Giang sơn nào khóc anh hùng được đâu
Cường quyền giẫm đạp mái đầu
Văn chương tám vế say câu mơ màng
Tháng ngày uất giận đành cam
Số lồng tháo cũi biết làm sao đây
Những ai tâm huyết với đây
Đốc lòng văn đạo, thơ này thấu cho.*

Quan trường hoảng hốt, lập tức đề nghị chính quyền truy nã chàng học trò họ Đào, khiến những người mang họ Đào một phen hú vía! Sĩ tử, không rõ bằng cách nào, đã có được nguyên văn của cả bài thơ lẫn bài phú, đua nhau sao chép, bàn bạc. Cả bộ máy cai trị hàng tỉnh của chính quyền Nam triều và thực dân nhón nhác. Tiếng vang của hai tác phẩm “trường ốc” này lan rộng ra các địa phương khác, kích thích nhiều nhà nho trẻ tuổi bỏ học, bỏ khoa cử, hăm hở tìm cơ hội mưu việc nước.

1.4. Văn thơ yêu nước trong phong trào Đông du

Như các công trình nghiên cứu lịch sử đã làm sáng tỏ, những năm đầu thế kỷ XX trên phạm vi toàn quốc dấy lên những hoạt động cứu nước sôi nổi. Các hoạt động ấy làm hình thành hai khuynh hướng chính, mà các sử gia đã mệnh danh là phái *Duy tân* và phái bạo động, người đương thời gọi là *minh xã* và *ám xã*. Trong khoảng mười năm đầu thế kỷ, lãnh tụ được thừa nhận của đường lối cứu nước bằng cách đấu tranh vũ trang là Phan Bội Châu và của đường lối cải cách theo ngả dân chủ hóa, thực hiện dân quyền là Phan Châu Trinh. Từ sau khi phong trào *Duy tân* bằng hình thức hợp pháp công khai mà Phan Châu Trinh là lãnh tụ bị đàn áp, các nhà lãnh đạo người thì bị giết, người thì bị tù dài hạn, biệt giam tận Côn Đảo, còn ở Nhật Bản, cuộc vận động tìm kiếm sự trợ giúp từ phía “người anh hai máu đỏ da vàng” cũng không mang lại kết quả như mong muốn, thậm chí gây thất vọng sâu sắc, thì sự phân biệt giữa *minh xã* với *ám xã* sẽ trở nên mất ý nghĩa. Nhưng trong khoảng thời gian từ sau khi phong trào Cần vương thất bại cho đến trước đợt khủng bố trắng của thực dân Pháp năm 1908 thì sự phân biệt này lại rất quan trọng, cho phép nhận thức và lý giải đúng đắn nhiều hiện tượng lịch sử, lịch sử tư tưởng và văn chương phức tạp.

Đầu năm 1904, Phan Bội Châu xuất dương sang Nhật, mở đầu cho phong trào Đông du. Để chuẩn bị lực lượng, Phan Bội Châu đã sáng tác nhiều tác phẩm nhằm tuyên truyền, giải thích, kêu gọi và tập hợp hướng tới các tầng lớp nhân dân, nhất là thanh niên. Trong số các tác phẩm nổi tiếng nhất thời điểm đó của Phan Bội Châu có *Lưu Cầu huyết lệ tân thư* và bài thơ được coi là khẩu chiến trước lúc lên đường *Xuất dương lưu biệt* (hoặc *Xuất dương lưu giã chư đồng chí*). Về mặt lịch sử văn học, *Xuất dương lưu biệt* xứng đáng là tác phẩm mở đầu cho một dòng văn học mới, xét trên nhiều tiêu chí: tư tưởng chủ đề, cảm hứng sáng tạo, hình tượng văn học trung tâm, bút pháp tác giả.

Đính thiên lập địa hảo nam nhi

Khẳng hứa càn khôn tự chuyển di

Lịch sử văn học Việt Nam

*Ư bách niên trung tu hữu ngã
Khởi thiên tải hậu cánh vô thù?
Giang sơn tử hỹ! sinh như nhuế
Hiển thánh liễu nhiên, tụng diệc si
Nguyên trực trường phong Đông hải khứ
Côn ba kinh lãng nhất tể phi.*

Dịch thơ:

*Đội trời đạp đất đáng làm trai
Há để càn khôn tự chuyển dời
Trong khoảng trăm năm cần có tớ
Rồi sau ngàn thuở há không ai?*

*Non sông lỡ chết, sống vô ích
Hiển thánh vời xa, đọc uống hơi
Cuối gió biển Đông xuôi thẳng nẻo
Côn kinh võ sóng cuộn trào sôi.*

(Chương Thâu sưu tầm, định bản và dịch thơ)

Sau thất bại của phong trào Cần vương và các cuộc nổi dậy chống Pháp của đồng bào và sĩ phu cả nước, bầu không khí chính trị - xã hội trở nên ngột ngạt hơn bao giờ hết. Vậy nhưng trong những tác phẩm tiêu biểu nhất vào thời điểm này, Phan Bội Châu lại lựa chọn, khẳng định nhu cầu phải trở nên người hào kiệt, cao hơn nữa, một biến thể của người anh hùng thời loạn, một loại nhân cách lịch sử từng in đậm dấu ấn trong văn chương người tài tử giai đoạn trước.

Trong lịch sử tư tưởng và lịch sử văn học Việt Nam các thế kỷ trước, đã từng tồn tại hai tiểu loại người anh hùng thời loạn, đó là mẫu hình người anh hùng sáng nghiệp (“tạo thời thế”) và mẫu hình bậc “đế sư”. Nguyên mẫu thực tế lịch sử của loại *anh hùng sáng nghiệp* đương nhiên là những người anh hùng thông qua võ công mà sáng lập nên các triều đại hay dựa vào thế lực nắm được trong tay (thường là không thể thiếu vũ lực) để giành giật lấy ngôi vị tối cao, cũng là mở ra những triều đại

mới hay phục hưng lại triều đại đã tàn tạ. Ở Trung Quốc đó là những đấng *khai cơ* như Văn Vương - Võ Vương nhà Chu, Câu Tiễn nước Việt, Lưu Bang nhà Hán, Lưu Bị nhà Thục Hán, Lý Uyên - Lý Thế Dân nhà Đường, Triệu Khuông Dận nhà Tống, Thành Cát Tư Hãn - Hốt Tất Liệt nhà Nguyên - Mông, Chu Nguyên Chương nhà Minh... còn trong sử Việt, người ta cũng dễ dàng tìm thấy hình ảnh họ qua cuộc đời và sự nghiệp của những anh hùng như Đinh Bộ Lĩnh, Lê Hoàn, Lý Công Uẩn, Trần Thủ Độ, Hồ Quý Ly, Lê Lợi, Mạc Đăng Dung, Nguyễn Huệ. Hiện tượng thường thấy trong lịch sử, cả *Bắc sử* lẫn *Nam sử*, là hầu như bao giờ bên cạnh những anh hùng sáng nghiệp như thế cũng có một số nhân vật giữ địa vị đặc biệt, thường cũng chỉ một người, được các vị “minh chủ” ấy dành cho một sự đối đãi trọng thị, những quyền hành và đặc quyền khác với tất cả những người dưới trướng còn lại. Nhân vật như vậy được gọi là *đế sư* hoặc những định danh tương đương. Một số tên tuổi lừng danh nhất trong số họ là Lã Vọng, Chu Công (nhà Chu), Phạm Lãi (Việt Câu Tiễn), Trương Lương (nhà Hán), Gia Cát Lượng (nhà Thục Hán)... Cả hai tiểu loại anh hùng thời loạn này đều thường chỉ xuất hiện và phát triển trong bối cảnh xã hội rối loạn, triều đại chính thống đã rệu rã, sụp đổ hay bị đánh đổ, mà triều đại chính thống mới lại chưa ra đời hay còn tồn tại lay lắt. Chính vì vắng thiếu cái chính thống, mà trật tự kỷ cương trở nên không rõ ràng. Cũng chính vì vắng thiếu cái chính thống, mà người ta đua nhau tự khẳng định, tự trở thành. Đích cuối cùng của cả hai loại người anh hùng thời loạn là xác lập nên cái chính thống mới và cùng với điều đó, họ trở thành những người tạo thời thế, lưu danh vào sử sách như là những nhân vật lớn, gây tác động có tính chất quyết định trực tiếp làm biến đổi lịch sử. Xét về mặt loại hình nhân cách lịch sử, đó là loại nhân cách cá nhân tạo nên những ảnh hưởng xã hội lâu dài và to lớn nhất. Nhưng những nhân cách như vậy không xuất hiện, hoặc không có khả năng tồn tại hiện thực một khi xã hội, nền chính trị đương thời vận động trong quỹ đạo thường biến, ổn định hay đang phát triển đi lên.

Tính cách một người như Phan Bội Châu, như lời ông tự bạch: “Tôi được trời phú cho, máu nóng không vừa, ngay từ hồi còn là thằng trẻ con

đọc sách của cha ông để lại, mỗi khi đọc tới chuyện người xưa hăng hái thành nhân tựu nghĩa, tôi thường nhỏ nước mắt ròng ròng, thấm ướt cả sách”⁽¹⁾ bị hấp dẫn theo hướng trở thành người anh hùng thời loạn gần như là một điều tự nhiên. Khảo sát tác phẩm của Phan Bội Châu thời kỳ đầu, tìm hiểu thơ Nôm và giai thoại về các cuộc hát phường vải, hàng loạt các bài phú viết trước năm 1900 đều thấy biểu hiện mạnh mẽ của một khát vọng làm người hào kiệt như vậy. Một ấn tượng nổi bật khi đọc Phan Bội Châu thời trẻ là số lượng các tác phẩm viết về những anh hùng hào kiệt trong cả *Bắc sử* lẫn *Nam sử* chiếm số lượng áp đảo. Hàng chục bài phú của ông thời kỳ này tập trung xung quanh cuộc đời và số phận của những nhân vật phi thường, với những tính cách và hành vi phi phạm. Đặc biệt, Phan Bội Châu dành cho Phạm Lãi và Trương Lương - những “kỳ nhân” tuyệt đỉnh trí mưu - một niềm say mê lớn. Phan Bội Châu dường như bị ám ảnh bởi cuộc đời và hành trạng của Trương Lương, và trong cả một quãng đời dài, suy nghĩ, tính toán, hành vi của chính ông là sự lặp lại Trương Lương trên khá nhiều việc cụ thể.

Như đã rõ, Phan Bội Châu không nằm trong số những người làm quen và chịu ảnh hưởng sớm nhất của *tân thư*. Vào khoảng những năm đầu thế kỷ XX, thiên hướng tư tưởng (chứ không chỉ là ngôn ngữ của văn chương tuyên truyền) của chính Phan Bội Châu là ngả theo hướng làm một *đế sư* hơn là làm một người *anh hùng sáng nghiệp*. Phan Bội Châu bị ám ảnh, vương vấn khá lâu bởi “tính tất yếu” của ngôi vị quân chủ. Việc rồi cuộc, ông vẫn thấy cần và phải chọn Cường Để làm minh chủ và gần bó với ông này hàng chục năm trời đã nói lên rõ ràng điều đó.

Dù sao, cho đến lúc xuất dương, Phan Bội Châu đã tiến một bước khá dài ra ngoài giới hạn của con người hào kiệt truyền thống. Mặt khác, tính chất người *hào kiệt tự nhiệm* (chứ dùng của Trần Đình Hượu) này đã kịp kết tinh trở thành nét chủ đạo nhất cấu thành nhân cách con người xã hội lẫn nhà cách mạng trong ông.

1. Phan Bội Châu toàn tập, tập 3, tr.157, Chương Thâu sưu tầm và biên soạn, NXB Thuận Hóa, Huế, 1990.

Ngoài Phan Bội Châu, còn nhiều những chí sĩ khác, hoặc cùng trang lứa, trở thành đồng chí, bạn chiến đấu với ông, hoặc trẻ tuổi hơn, thành học trò, thành trợ thủ của ông. Và hầu như tất cả họ đều xuất thân từ cửa Khổng sân Trình (những trường hợp như Mai Lão Bạng là cá biệt) nghĩa là đều có thể trở thành tác giả của bộ phận văn chương yêu nước theo tinh thần “thiết huyết” ấy. Rất tiếc do hoàn cảnh lưu hành bí mật, do không được in ấn và lưu giữ bởi sự cấm đoán, bắt bớ của thực dân, phần lớn các tác phẩm đến nay đã mất, kể cả một số tác phẩm nổi tiếng của Phan Bội Châu, một số tác phẩm khác thì hoặc không nguyên vẹn, hoặc chịu tình trạng “khuyết danh”, một bộ phận nữa hãy còn nằm trong các kho lưu trữ của Quốc gia hoặc lưu trữ của Pháp, chưa được sưu tầm và công bố.

1.5. Trường Đông Kinh nghĩa thực và văn chương Đông Kinh nghĩa thực

Thực là tên gọi của loại nhà trường do tư nhân hoặc các tổ chức tự nguyện lập ra để dạy và học, phân biệt với các loại trường học thuộc Nhà nước. *Nghĩa thực* là trường học mở ra vì việc nghĩa, để làm việc nghĩa.

Tháng 12 năm 1906 Phan Bội Châu cùng một số sĩ phu yêu nước họp bí mật ở nhà một vị cử nhân Hán học là cụ cử Đường (Nguyễn Văn Đăng - 1853-1918) thôn Đình Cả, Nội Duệ, Bắc Ninh. Tại đây, các chí sĩ đã bàn việc hợp nhất hai nhóm (*minh xã* và *ám xã*) để tiến tới lập ra các hội đoàn có quy mô cả nước. Việc hợp nhất không được thực hiện thật triệt để vì trên thực tế hai tổ chức này có kết cấu khá lỏng lẻo, không thực sự là những tổ chức chính trị hiện đại. Nhưng chính nhờ chủ trương đó mà *Đông Kinh nghĩa thực* mới có thể ra đời.

Đông Kinh là tên gọi của kinh thành Thăng Long thời nhà Hồ. Thực dân Pháp dùng từ Đông Kinh phiên âm để chỉ Bắc Kỳ (Tonkin). Đông Kinh cũng là tên gọi được Hán Việt hóa của Tokyo, thủ đô Nhật Bản thời tư sản hóa. Nhiều nhà nghiên cứu đã chỉ ra mẫu gốc của trường Đông Kinh nghĩa thực là trường Khánh Ứng nghĩa thực, một trường học

Lịch sử văn học Việt Nam

kiểu mới do Fukuzawa Yukichi (Phúc Trạch Dụ Cát - 1835-1901) lập nên ở Nhật Bản và đã có một vai trò vô cùng to lớn trong quá trình hiện đại hóa xã hội Nhật. Sau nhiều lần gặp gỡ, họp bàn, đầu năm 1907 cử nhân Lương Văn Can cùng một số nhà nho khác đã quyết định phải mở ra một cơ sở giáo dục nhằm “hóa quốc cường dân”, cụ thể hóa nhiệm vụ “khai dân trí, chấn dân khí”. Địa điểm mở trường là nhà của cử nhân Lương Văn Can số 4 Hàng Đào, Hà Nội. Cơ sở vật chất được hình thành chủ yếu thông qua việc đóng góp, lặt quyn của những người “hăng tâm hăng sản”. Với tính chất “nghĩa thực”, người học không phải trả tiền và người dạy cũng không có tiền công. Những người đóng vai trò chính trong việc sáng lập và duy trì hoạt động của nhà trường còn biết được danh tính chính xác là cử nhân Lương Văn Can (Thục trưởng, như Hiệu trưởng - 1854-1927), Huấn đạo Nguyễn Quyền (Giám học, như Giám đốc điều hành ngày nay - 1869-1941), Đỗ Cơ Quang (?-1915), Lê Đại (1875-1952), Nguyễn Tùng Hương (?-?), Võ Hoành (1867-1946), Nguyễn Phan Lãng (1870-1951), Phan Đình Đối (?-?), Bùi Liêm (1881-1916), phó bảng Hoàng Tăng Bí (1883-1939), cử nhân Nguyễn Hữu Cầu (1883-1946), Nguyễn Bá Học (1857-1921), học giả - nhà báo Nguyễn Văn Vinh (1882-1936), Phạm Duy Tồn (1883-1924), cử nhân Dương Bá Trạc (1884-1944), cử nhân Lương Trúc Đàm (con trai cả của Lương Văn Can, 1879-1908), Nguyễn Cảnh Lâm (?-?), tú tài Phạm Tư Trực (1869-1921), Hoàng giáp Đào Nguyên Phổ (1861-1909).

Trường Đông Kinh nghĩa thực bắt đầu chiêu sinh và giảng dạy từ tháng 3-1907, dù giấy phép chính thức là từ tháng 5-1907. Lúc đầu trường chỉ có khoảng 40-50 học sinh, chủ yếu là con em những gia đình giàu có và tân tiến. Đến tháng 5, số học sinh tăng lên hàng chục lần, thậm chí có lúc lên tới hàng nghìn.

Các thành viên sáng lập *Đông Kinh nghĩa thực* tự tổ chức vừa theo hình thức hội, vừa theo hình thức của một cơ quan. Trường có bốn ban, hoạt động khá “chuyên nghiệp” mặc dù mọi thành viên đều là người

mới: ban Giáo dục, ban Tài chính, ban Cổ động, ban Tu thư. Các nhà sáng lập dự tính từ thành công của trường này, sẽ mở rộng ảnh hưởng ra các địa phương khác một khi có điều kiện.

Cũng có thể nói *Đông Kinh nghĩa thực* vừa là một nhà trường, vừa là một phong trào hoạt động theo tinh thần yêu nước và cách mạng, một cuộc vận động chính trị - văn hóa, nhưng dựa trên nguyên tắc công khai và cố gắng duy trì tính chất hợp pháp. Nghiên cứu chuyên sâu về *Đông Kinh nghĩa thực* cho thấy những nội dung hoạt động chính của trường được định hướng một cách mạnh mẽ để tạo nên những tiền đề tối thiểu mà cũng là tối cần thiết cho việc xây dựng một xã hội hiện đại.

Quả là “Đông Kinh nghĩa thực, trong mọi chủ trương và hoạt động của mình, không thấy đề cập đến vấn đề “ngoại viện” như phong trào Đông du của Phan Bội Châu và cũng không đề xướng “bất bạo động” như chủ trương của Phan Châu Trinh”⁽¹⁾, nhưng căn cứ vào những tài liệu, văn kiện, xuất bản phẩm do nhà trường này đã xuất bản và đưa vào chương trình khai thác, sử dụng, thì lại phải nhận định rằng chính Đông Kinh nghĩa thực là nơi tàng trữ, xuất bản và tổ chức lưu hành hầu hết những tác phẩm có tiếng vang nhất, cũng tức là những tác phẩm quan trọng nhất của văn chương yêu nước của các nhà nho yêu nước và cách mạng trong thập niên đầu tiên của thế kỷ XX, trong đó dĩ nhiên có các tác phẩm của Phan Bội Châu và Phan Châu Trinh. Đặng Thai Mai đã chỉ rõ điều này: “Không nên chỉ xem Đông Kinh nghĩa thực như là một trường tư thực của một nhóm nhân sĩ Hà Nội. Đây là cả một phong trào rộng lớn... Đông Kinh nghĩa thực cũng không phải chỉ là một trường học thuần túy mà thôi. Nó còn là một địa điểm liên lạc của tất cả những phần tử tiến bộ, từ xu hướng cải cách ôn hòa cho đến xu hướng cách mạng của Hoàng Hoa Thám, Tăng Bạt Hổ và Phan Bội Châu... *Đông Kinh nghĩa thực* là

1. Chương Thâu, *Đông Kinh nghĩa thực và phong trào cải cách văn hóa đầu thế kỷ XX*, NXB Văn hóa - Thông tin, H., 1997, tr.48.

Lịch sử văn học Việt Nam

con số tổng cộng những cố gắng của tất cả những người đã đem ý chí tư tưởng và văn chương ra phục vụ Tổ quốc trong thời gian 1900-1908, là cả một phong trào, là cả một thời đại”⁽¹⁾.

Với tính chất là tài liệu cơ bản của một chương trình giáo dục kiểu mới, dĩ nhiên trong danh mục những tài liệu thuộc Đông Kinh nghĩa thực không chỉ có những tác phẩm văn học, tuy chúng lại vẫn thuộc phạm vi của “văn” trong quan niệm truyền thống. Việc tách bạch cho thật rõ ràng, triệt để những tác phẩm nào thực sự chỉ thuộc phạm vi của nghiên cứu văn học ra khỏi toàn bộ những tài liệu mà Đông Kinh nghĩa thực đã công bố và sử dụng, vì thế, không phải là công việc đơn giản. Một thao tác phân loại áp dụng tiêu chí của quan niệm văn học hiện đại hàm ẩn một nguy cơ lớn là gạt bỏ hàng loạt những tác phẩm mà trong thực chất vốn nằm ở nền móng của việc làm đổi thay nội dung và tính chất của văn học ở thời kỳ lịch sử kế tiếp. Chẳng hạn, ở một trong những tài liệu mang tính tuyên ngôn quan trọng nhất của Đông Kinh nghĩa thực là *Văn minh tân học sách*, ngay trong bài mở đầu (cũng với tiêu đề *Văn minh tân học sách*) thì cả phần trình bày thực trạng xã hội, cả phần đề xuất những biện pháp cải cách duy tân, tác giả (khuyết danh) dường như chịu sự chi phối của một quán tính lịch sử, lại bàn tới hàng loạt nội dung xoay quanh lối *học* và *hành* lấy *văn* làm hạt nhân như điều từng diễn ra trong truyền thống từ hàng nghìn năm trước. Chẳng hạn, khi tác giả đề xuất “sáu đường” làm “kế mở mang dân trí” (một là dùng văn tự nước nhà, hai là hiệu đính sách vở, ba là sửa đổi phép thi, bốn là cổ võ nhân tài, năm là chấn hưng công nghệ, sáu là mở tòa báo), thì chỉ trừ điều thứ năm có thể coi là hoàn toàn nằm ngoài phạm vi văn chương, điều thứ hai, thứ ba, thứ tư không chỉ thuộc phạm vi văn chương nhưng có quan hệ mật thiết với văn chương, còn điều 1 và điều 6 lại nằm ở nền tảng, tạo cơ sở cho một sự biến đổi cơ bản của đời sống văn học. Hai bài khác trong số ba bài của tập sách này lại hoàn toàn đủ tư cách để được

1. Đặng Thai Mai, *Văn thơ cách mạng Việt Nam đầu thế kỷ XX*, NXB Văn học, H., 1964, tr.58-59.

coi là những tác phẩm văn học hoàn hảo, đó là văn bản tác phẩm *Cáo hủ lậu văn* và văn bản tác phẩm nghị luận *Thỉnh khản Cao Ly vong quốc chi thâm trạng* (*Xin hãy nhìn thâm trạng mất nước của Cao Ly*). Ngoài trừ vài ba tài liệu (có dung lượng khá lớn) như *Quốc dân độc bản*, *Cải lương mộng học quốc sử giáo khoa thư*, *Tân đính luân lý giáo khoa thư...*, có thể coi là những tài liệu giáo khoa “thuần túy”, hầu như tất cả các tài liệu còn lại của Đông Kinh nghĩa thực đều có thể được xếp vào danh mục những tác phẩm văn học thực thụ.

Như đã biết, Đông Kinh nghĩa thực chỉ tồn tại trong khoảng 9 tháng, rồi bị thực dân Pháp đóng cửa. Sau vụ *Hà thành đầu độc* và vụ khủng bố trắng của Pháp đối với những hoạt động chống thuế xin xâu ở Trung Kỳ, hầu hết các nhà nho chí sĩ có những hoạt động ít nhiều nổi bật trên địa bàn cả nước đều nặng thì bị giết, bị tróc nã, tù đầy mà nhẹ thì cũng bị cầm cố, quản thúc. Thực dân Pháp và bọn quan lại, tay chân người Việt - thậm chí hăng hái, sốt sắng và mẫn cán một cách dễ tiện nhất là chúng - sục sạo khắp mọi nơi để tìm cho bằng hết những tài liệu mà Đông Kinh nghĩa thực đã in ấn và truyền bá. Chắc chắn biện pháp xử lý quen thuộc nhất của chúng đối với những tài liệu “quốc cấm” ấy là tiêu hủy, dù ở một số cơ quan, lý sở nhất định cũng có lưu trữ một bộ phận nào đó. Dầu vậy, với những “mảnh vụn văn học sử” (chữ của Bằng Giang) như thế, cũng có thể hình dung về một toàn cảnh của những gì đã diễn ra phong phú, sôi động và gấp gáp của bộ phận văn chương yêu nước và cách mạng vào thập niên đầu tiên của thế kỷ XX. Một điều dễ dàng khẳng định, đó là trong đội ngũ các tác giả mà Đông Kinh nghĩa thực đã sử dụng tác phẩm, có sự góp mặt của những chí sĩ cách mạng tiêu biểu nhất: Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, Nguyễn Thượng Hiền... và giữa những tác phẩm văn thơ yêu nước và cách mạng gây ảnh hưởng sâu sắc, tạo tiếng vang và được truyền bá trong nhân dân rộng rãi nhất ở thời đoạn này thì các tác phẩm thuộc Đông Kinh nghĩa thực vẫn giữ vị trí danh dự.

2. NHỮNG ĐẶC ĐIỂM, THÀNH TỰU, GIỚI HẠN VÀ VỊ TRÍ CỦA BỘ PHẬN VĂN HỌC CỦA CÁC NHÀ NHO YÊU NƯỚC QUA CÁC PHONG TRÀO DUY TÂN, ĐÔNG DU VÀ ĐÔNG KINH NGHĨA THỰC TRONG LỊCH SỬ VĂN HỌC

2.1. Bước đột biến trong việc khai thác vai trò, chức năng của văn học và những hệ quả kéo theo

Sự bùng phát của phong trào Cần vương trên phạm vi cả nước sau năm 1885 tuy nhanh chóng trở thành một sức mạnh dữ dội nhưng trên thực tế không kéo dài được lâu. Thế hệ nhà nho trẻ, sinh ra và lớn lên sau ngày thực dân Pháp chính thức duy trì cuộc xâm lăng ở Đông Dương, tận mắt chứng kiến biết bao tấm gương trung nghĩa của các nhà nho thế hệ cha anh, cũng tận mắt chứng kiến những thất bại không sao tránh khỏi của họ, dẫu ôm ấp bầu máu nóng “không đến nỗi ít” (lời Phan Bội Châu), dĩ nhiên không thể chỉ nhắm mắt lao vào cuộc chiến đấu hoàn toàn không cân sức với kẻ thù của dân tộc. Dù có khâm phục thế hệ cha anh đến đâu, họ cũng đủ tỉnh táo để nhận thức về tình trạng vô hiệu của hàng loạt những cách thức và biện pháp, phương tiện đấu tranh truyền thống. Vậy nhưng trước mặt họ, trong tay họ, cả trong nghĩ suy, tính toán của họ, xuất hiện một khoảng chân không của sự khủng hoảng: việc *đại sự* nhất thiết phải tiến hành mà hoàn cảnh lại trở nên “vô kế khả thi”!

Sau khi hoàn thành cuộc chinh phục bằng sức mạnh bạo lực, không nề hà cả việc “tắm máu” và còn thâm độc hơn, khuyến khích bè lũ quan lại tay sai người Việt mở rộng quy mô của những cuộc tắm máu qua thủ đoạn huynh đệ tương tàn, thực dân Pháp vẫn bị ám ảnh bởi khí phách và ý chí phục thù của cái cộng đồng cư dân ở cái xứ sở lạ lẫm “bị đánh bại nhưng không cam chịu”, khác xa với những thuộc địa nào đó mà chúng từng chinh phục và khuất phục một cách không mấy khó khăn. Chính vì thế, trên khắp ba kỳ, thực dân Pháp đã triệt để và ráo riết áp dụng những biện pháp “an ninh dự phòng từ xa”, kể cả việc tịch thu trong dân cư tất cả những nông cụ (lưỡi cày, lưỡi cuốc, răng bừa, dao rựa có lưỡi sắt thép đáng kể...) có khả năng được khai thác, chế tác lại thành vũ khí.

Lưu ý điều đó, để nhấn mạnh thêm một lần những khó khăn mà những nhà ái quốc có khát vọng *xoay lại cơ đồ, chấp vá càn khôn* phải đối diện. Giành được thắng lợi quyết định trong việc chinh phục bằng sức mạnh bạo lực, thực dân Pháp tiếp tục nuôi tham vọng mở rộng công cuộc chinh phục sang lĩnh vực văn hóa, lĩnh vực tư tưởng, tinh thần, đặt tìm kiếm một viễn cảnh mà ở đó, cư dân bản xứ phải bày tỏ sự “tâm phục khẩu phục” đối với sự hiện diện và thống trị của chúng. Về phần mình, các nhà nho cũng chỉ còn lưu giữ một thứ vũ khí không thể bị tước bỏ ở họ, không những thế vốn được họ sử dụng thành thực nhất, nhờ vậy khả dĩ trở nên lợi hại, đó là *một ngòi lông, ba tấc lưỡi*. Việc giành giật ưu thế trên địa hạt này giữa quân xâm lược, vẫn có sự trợ giúp mẫn cán, đắc lực của bè lũ tay sai, với các cá nhân và tổ chức, đoàn thể, phong trào nuôi giữ khát vọng khôi phục lại tinh thần dân tộc, đốt nóng lại nhiệt tình yêu nước để tiến tới mục tiêu khởi động lại cuộc đấu tranh giành lại độc lập, chủ quyền ở thời điểm những năm bản lề của hai thế kỷ XIX - XX đã khiến cho văn học trở thành *một lãnh địa đặc biệt, một thứ phương tiện và công cụ đặc biệt, chưa từng là thế trong toàn bộ lịch sử tồn tại của chính nó*. Vốn không phải là tầng lớp trí thức hình thành nên với tư cách là sản phẩm của sự tiếp xúc, giao thoa văn hóa Đông - Tây, nhưng huy động tới đa sức mạnh văn chương, tự cải tổ và đổi mới để sử dụng nó như một trong những phương tiện hữu dụng hàng đầu phục vụ cho một nhiệm vụ lịch sử mà về bản chất là một trong hai nhiệm vụ trọng tâm của đất nước ở thời hiện đại hóa, các nhà nho chí sĩ đã dẫn dắt văn chương (vốn vẫn được hiểu theo cách truyền thống) tới những nẻo đường bất ngờ, thậm chí có những hệ quả vượt ra ngoài sự kiểm soát của chủ thể sáng tạo, thành ra không khỏi ngỡ ngàng, xa lạ với chính nó.

Trong thực tiễn văn học sử thời điểm đang được đề cập tới, không một tác giả nào từng nêu lên một nhu cầu cách tân hay cách mạng văn chương như nội dung cách tân hay cách mạng mà ngày nay vẫn hiểu. Muộn hơn nhiều nữa, vào những năm 20, 30 của thế kỷ XX, vẫn không ai trong số họ hiểu văn học khác tới mức thành xa lạ, thành đối lập với quan niệm văn học của nhà nho trong truyền thống. Về nguyên lý, văn

Lịch sử văn học Việt Nam

chương ở các nhà nho chí sĩ đầu thế kỷ vẫn được hình dung là thứ công cụ cao quý để "*đạo đạt dân tình, bổ sát thời chính, dĩ tài đạo, dĩ ngôn chí, tịch tà, cự bỉ, khuyến thiện trừng ác, đồn nhân luân, hậu phong tục*", vẫn là phương tiện để *hưng* (tạo hứng thú, *quan* (quan sát, nhận thức), *quần* (tập hợp), *oán* (bày tỏ oán vọng). Nhưng chính do cách hiểu nội dung của *văn* bao trùm lên nhiều phạm vi khác - những phạm vi mà ngày nay hoàn toàn không ai có thể hình dung đã từng thuộc về *văn* - nên hóa ra sự nỗ lực của các nhà nho yêu nước cổ động cho sự thay đổi ở các phạm vi, lĩnh vực ấy, về khách quan, lại kéo theo, lại dẫn tới sự chuyển động, đổi thay của những quan niệm văn học, dẫn tới sự đổi thay vai trò, chức năng của văn học.

Giữa vô số nhu cầu và đòi hỏi phải cải cách, phải đổi thay, có thể khẳng định theo ý kiến của Đặng Thai Mai: "Điều quan trọng bậc nhất trong kế hoạch hoạt động là truyền bá học thuật mới" (sdd, tr.51). Mang *tân học* ra để kiên quyết thay thế *cựu học*, trong khi người đi học hoặc có khả năng hàng đầu tham gia thực sự vào việc học lại chủ yếu vẫn là tầng lớp nhà nho, sau nữa mới tính đến những "*tân thời nhân vật*", các nhà nho chí sĩ thực chất đã nêu lên yêu cầu tự đổi mới trước hết trong chính tầng lớp mình. Để có thể thực hiện tôn chỉ "*khai dân trí, chấn dân khí, hậu dân sinh*", các nhà nho yêu nước duy tân phải dốc hết sức mình vào việc viết và truyền bá những tác phẩm văn chương chuyển tải sao cho hay, cho xúc động, cho thuyết phục những nội dung đó. *Gắn chặt văn chương với những nhiệm vụ chính trị, biến sáng tác văn học thành hành vi đấu tranh, sử dụng văn chương làm công cụ chủ yếu để hoạt động cách mạng, tạo cho nội dung văn học diện mạo là những nội dung tuyên truyền cổ động cứu nước... tất cả những điều đó đã khiến cho văn học dưới tay của các nhà nho yêu nước đầu thế kỷ trở thành một thực thể đặc biệt.*

Trong lịch sử Trung Quốc và Việt Nam, rộng hơn, trong lịch sử các nước thuộc khu vực Đông Á chịu ảnh hưởng sâu đậm của Nho giáo, sự sùng thượng đối với văn chương vốn đã thành một truyền thống sâu gốc bền rễ. Ở Việt Nam từ khi Nho giáo trở thành ý thức hệ độc tôn (thời Hồng Đức), nhà nho cơ hồ trở thành nhân vật độc diễn trong các hoạt

động sáng tạo tinh thần, thì vị trí của văn chương, của “văn nhân” (hiểu theo nghĩa rộng nhất là những người được “theo đòi nghiệp nghiên bút”, “nghiệp thi thư” chứ không chỉ người sáng tác, không chỉ là các tác giả văn học) cũng ngày càng được đề cao thêm mãi. Chính vì được đề cao quá mức, văn chương mới trở thành “mặt phủ định với chính bản thân nó”, tự tha hóa thành môi trường cho những điều tệ hại, hủ bại nảy nở và cuối cùng, trở thành chương ngại trên con đường phát triển của xã hội, của lịch sử. Là môi trường duy nhất để người có học rèn luyện, phấn đấu và được đào tạo thành những “người tai mắt” trong xã hội, qua khoa cử mà thành những “đấng bề trên tự nhiên” nắm quyền quyết định vận mệnh của toàn thể cộng đồng dân cư, văn chương cũng đã trở thành nguồn kiến thức nếu không là duy nhất thì cũng được coi là có tầm quan trọng quyết định nhất để đo phẩm giá xã hội của một con người. “Làm văn”, theo nghĩa truyền thống, không chỉ gói gọn trong hành vi sáng tác văn học, “năng văn” cũng không phải chỉ có nghĩa là có tài năng sáng tạo văn học. Tuy tài năng sáng tạo văn học vẫn được coi là phẩm giá cá nhân cao quý vào bậc nhất, nhưng việc quan niệm và đặt định những tiêu chí đánh giá loại tài năng đó lại có nhiều chỗ khác, thậm chí có những chỗ khác xa với cách hiểu, với việc xác lập những tiêu chí đánh giá người sáng tạo và sản phẩm được sáng tạo của văn học hiện đại.

Có thể nói, trong truyền thống ấy, cái *đạo* mà *văn* phải *tài* gồm cả hai phương diện: đạo lý của thánh hiền và trách phận trước xã hội - “thế đạo, nhân tâm”. Trong thực tế, dù được đề cao đến đâu chăng nữa, chưa bao giờ “văn nhân” từng đủ sức mạnh, và vì thế, chưa bao giờ đủ thẩm quyền và năng lực để tự họ và duy có họ đảm nhận việc giải quyết những nhiệm vụ lịch sử trọng đại hàng đầu. Vào những thời kỳ tao loạn, hoặc nội chiến, hoặc ngoại xâm, hoặc triều chính rối ren, văn nhân vốn vẫn bị các bậc anh hùng hào kiệt miệt thị, định tính vào hàng thiếu năng, “thư sinh mặt trắng trời gà không chặt”, chỉ khi “gặp hội thái bình” thì “văn” mới len được lên trước “võ” (Phải chăng vì thế, trong lời khẳng định *Võ nào dám sánh khách văn chương* của Nguyễn Công Trứ có hàm một ý kín đáo mỉa mai?). Sự bất lực của hàng ngũ “văn nhân” ngay dưới triều

Nguyễn kể từ thời Tự Đức trở đi trước việc giải quyết những vấn đề sống còn của quốc gia, của triều đại đã là minh chứng hùng hồn cho tác hại của việc đề cao “hư văn” quá mức dẫn tới những hậu quả khôn lường của chính vương triều trong những năm tháng ấy.

Dễ hiểu vì sao, Phan Bội Châu - người mang trong mình bầu nhiệt huyết và khát vọng làm người anh hùng, người hào kiệt, lắm le *“Lúc ngâm nga xáo lộn cổ kim đi - tựa tám côi ném vào trong một túi - Gặp vận hội, may ra ở cũng dễ - Năm địa cầu vừa một tí con con”* lại thành thực chia sẻ với tâm sự của người xưa *“Bữa bữa không quên ghi sử sách - Lập thân hèn nhất ấy văn chương”*. Đỗ Giải nguyên trường Nghệ, trường Hương thí vốn được coi là tiếng tăm nhất trong cả nước với một vinh dự đặc biệt là tên được treo riêng một bảng, Phan Sào Nam ngay đó đã tự ngượng, tự trào, cho vinh dự kia âu cũng chỉ là chuyện *“Thối sáo lân trong ba trăm người, Trước cửa then thùng chàng Nam Quách”!*

Thế nhưng vào thời điểm đầu thế kỷ XX lại diễn ra một thực tế trở trêu: chỉ còn lại mỗi một địa hạt văn chương là còn có thể sử dụng làm phương tiện để làm bùng lên một cuộc cách mạng xã hội, cách mạng giải phóng dân tộc. Dĩ nhiên, những “văn nhân” là những người có sứ mệnh thực hiện nhiệm vụ lịch sử đó. Và họ đã làm, một cách thực quả cảm, thực quyết liệt và mạnh mẽ, với những sáng tạo phong phú và đưa lại những kết quả không ngờ.

Sức lay động của văn chương tuyên truyền cổ động cách mạng ở Việt Nam đầu thế kỷ XX thật lớn, vượt ra ngoài mọi sự tưởng tượng, và là điều *chưa từng có tiền lệ, có lẽ cả trong lịch sử dân tộc lẫn trong lịch sử khu vực*. Đông Kinh nghĩa thực là nơi tập trung rõ ràng nhất những sinh hoạt, là môi trường thể hiện điển hình nhất của một thứ sức mạnh, một thứ ma lực như thế của văn chương. Sức mạnh “lôi đình sấm chớp” của bộ phận văn chương ấy khiến cho cả những quan lại cao cấp nhất của chính quyền thực dân phải kinh ngạc: “Các cuộc thẩm vấn ở tòa Đại hình cho chúng ta biết phương pháp hành động của bọn phát ngôn cho phong trào chống đối ấy. Họ đọc thuộc lòng những đoạn thơ này lửa, đượm một tinh thần yêu nước rất kích động... Họ đi khắp Đông Dương,

tổ chức những buổi họp kín, đọc những văn từ mà khẩu khí hùng hồn làm cho thêm phần linh hoạt, và từ phía khác, vẻ bí mật bao phủ chung quanh họ cũng làm cho câu chuyện họ nói có một sức quyến rũ còn lớn hơn nữa”⁽¹⁾. Nhận xét về sắc diện của văn chương thời điểm này, Đặng Thai Mai viết: “Cho đến hồi đó, - và là kể từ ngày nước Việt Nam bắt đầu có một nền văn học, - chưa hề bao giờ thơ văn nước nhà có một nét mặt tinh táo, một khí thế hùng hậu như lúc này”⁽²⁾.

Văn chương Nho giáo là thứ văn chương hướng thượng, hướng tới những điều, những việc lớn lao. Phạm trù mỹ học quan trọng nhất chi phối văn chương Nho gia là phạm trù cái cao cả. Trong điều kiện xã hội vận động tiến hóa theo đường hướng dân chủ hóa, hiện thực chủ nghĩa hóa, dân sự hóa, một quan niệm văn học như vậy sẽ dẫn tới những bế tắc và hạn chế lịch sử. Nhưng trong điều kiện đất nước có ngoại xâm, cả dân tộc gồng mình để trả lời câu hỏi lịch sử liên quan đến vận mệnh tồn vong, những vấn đề của sự phát triển xã hội và thân phận, quyền lợi con người cá nhân tạm lùi xuống địa vị thứ yếu, nhường vấn đề ưu tiên cho quốc sự, thì quan niệm văn chương của nhà nho lại có dịp tác động mạnh mẽ trở lại và mang lại những sức mạnh, những đóng góp đầu nhất thời nhưng hết sức to lớn.

Nhưng chính việc văn chương trong tình huống đặc biệt đã phải thực thi một sứ mệnh đặc biệt vượt quá tầm mức và khả năng hoàn thành nhiệm vụ của mình, bản thân nó lại chưa phải là thực thể “tự tân, tự cải”, vẫn tồn tại trong hình hài vóc dáng cũ, nên việc sử dụng văn chương theo lối mới như vậy tạo nên một quán tính, gây ra những hệ quả phức tạp, không chỉ là những hệ quả tích cực mà một trong những nguy cơ đáng quan ngại nhất là làm cho văn chương trở nên

1. Báo cáo của Klobukowsky - Toàn quyền Đông Dương. Trích dẫn từ tập tư liệu *L'agitation anti-française dans les pays annamites de 1905 à 1918 (Hoạt động chống Pháp trong các xứ An Nam từ 1905 tới 1918)* hồ sơ 124139, Thư viện Quốc gia, H., tr.72.

2. Đặng Thai Mai nhấn mạnh - T.N.V. chú, sdd, tr.56.

đơn điệu, sáo mòn hay cũ kỹ, mất dần sức hấp dẫn, sức thuyết phục - điều mà chính và chỉ ở thời điểm này, văn chương tuyên truyền cổ động của nhà nho yêu nước lại làm được một cách thật xuất sắc! Xem xét vấn đề từ góc độ tác động của quan niệm văn học trong tiến trình văn học sử, thì việc huy động tổng năng của văn chương chỉ để phục vụ cho các mục tiêu chính trị là một trong những phương thức khai thác làm cạn kiệt sức lực và làm nghèo, làm đơn giản hóa văn học. Trong một cách “dụng văn” như thế, các hình thái ý thức xã hội không được tách bạch khỏi nhau, không được hiểu và chấp nhận là độc lập tương đối đối với nhau, cũng không được xem là có tác động qua lại, mà chỉ được hiểu một chiều: “*văn*” để “*tải đạo*” nhưng “*đạo*” không có trách nhiệm gì với “*văn*”. Từ việc khai thác chức năng tải đạo của văn chương, biến văn chương thành công cụ, thành vũ khí đặc lực và hữu hiệu bậc nhất phục vụ cho những mục tiêu cách mạng, gắn chặt đến mức cơ hồ biến nội dung văn chương thành chỉ những nội dung cần tuyên truyền, cổ động..., đó là những hệ lụy nghiêm trọng. Ở những thời điểm tiếp theo, một khi ý thức uốn nắn khắc phục chưa được thức tỉnh, *tính tích cực thời điểm* đã được huy động và khai thác tới hạn, văn chương sẽ không, đúng hơn, chưa thể *hoàn hình*. Những trần trở, những lời trách cứ tâm huyết về một thuở “*văn học phải đạo*”, “*văn học minh họa*”, về bệnh “*sơ lược, xơ cứng, công thức...*” của nền văn chương cách mạng trong thế kỷ XX ở những thời điểm sau này, xét cho cùng, cũng là biến chứng của một lối hành xử chưa phù hợp với bản chất đa trị của văn học với tư cách là một bộ phận của một hình thái ý thức xã hội đặc thù là nghệ thuật.

2.2. Hệ thống chủ đề - đề tài mới

Sơ so sánh với văn học chữ Nho chỉ trên dưới một thập kỷ trước đó, cũng đã dễ dàng nhận ra những yếu tố khác biệt khá dày đặc trong hệ thống chủ đề - đề tài của văn chương nhà nho chí sĩ trong thập niên đầu tiên của thế kỷ XX.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Trước hết, đó là sự xuất hiện của chủ đề *tiến hóa xã hội* và kéo theo là nhận thức về tính tất yếu của nhu cầu *Duy tân đất nước*, một bước đột biến trong nhận thức triết học và nhân quan chính trị - xã hội của tầng lớp nhà nho. Hầu như mọi tác phẩm văn chương của phong trào Duy tân, Đông du và Đông Kinh nghĩa thực đều xoay xung quanh những chủ đề này.

Cũng nên nói rằng không phải ở thời điểm nửa cuối thế kỷ XIX chưa có tác giả, tác phẩm nào của văn học nhà nho đề cập tới những chủ đề đó. Các nhà nho, thường cũng là quan lại được triều đình ủy thác những trách vụ liên quan tới sự hiện diện của người Pháp nói riêng, người phương Tây nói chung như Bùi Viện, Phan Thanh Giản, Lâm Duy Hiệp, Ngụy Khắc Đản, Phạm Phú Thứ, Phạm Thận Duật, Đặng Huy Trứ... các trí thức Âu hóa thế hệ đầu tiên do có những hoàn cảnh riêng đặc biệt như Nguyễn Trường Tộ, Trương Vĩnh Ký... những nhà nho bởi những lý do khác nhau đã có sự tiếp xúc và hợp tác với thực dân Pháp từ rất sớm như Tôn Thọ Tường..., những xử sĩ sáng suốt như Nguyễn Lộ Trạch... trong các tác phẩm của mình đã đề cập tới những chủ đề này. Nhưng thực tế là chỉ khi chủ quyền đất nước đã hoàn toàn rơi vào tay thực dân, khi mọi nỗ lực kháng cự mà tiêu biểu, tập trung nhất là phong trào Cần vương và biện pháp thương nghị ngoại giao - kể cả việc tìm kiếm điểm tựa cuối cùng theo cung cách truyền thống là dựa vào phương Bắc - đều đã “tan thành mây khói”, nhận thức của cả tầng lớp nho sĩ đặc biệt là thế hệ nhà nho trưởng thành từ sau ngày Pháp xâm lược Việt Nam mới có một bước đột biến thực sự quan trọng, gây thành cao trào trong ý thức xã hội.

Từ sự thay đổi trọng tâm của mối quan tâm thế cuộc như vậy đã dẫn dắt ngọn bút của các nhà nho yêu nước Duy tân tới việc luận bàn về những chủ đề, đề tài vốn hoặc là những vùng “thiên ngoại”, những chủ đề, đề tài “cấm kỵ” hay chí ít ra cũng vốn chỉ là địa hạt quan tâm của những đẳng bậc “cao cao tại thượng” như chính thể xã hội, đường lối

cứu nước, lễ tôn vong của “ngôi chí tôn”, địa vị thân phận của người dân... (chủ đề *vua, dân, nước* và *vận nước*). Trong bối cảnh “lửa cháy lòng mảy”, phải cấp bách đối phó với quá nhiều tình huống thời cuộc đột xuất, trong những điều kiện ngặt nghèo của môi trường nhận thức và cảm thụ, các nhà nho yêu nước duy tân khó - và vậy nên thực tế đã không thể - tìm thấy và đưa ra những kiến giải rốt ráo, những chủ trương ổn định mang tầm chiến lược viễn kiến, những đáp án và những câu trả lời lịch sử có giá trị lâu dài về những chủ đề, đề tài ấy. Nhưng những suy nghĩ, phát hiện và xúc cảm mới mẻ, những xác tín và nhiệt huyết truyền đạt những xác tín mới về những đề tài, chủ đề quan trọng hàng đầu như thế trong trước tác của họ đã truyền cho xã hội, cho quần chúng cách mạng những chấn động tinh thần lớn lao, nâng toàn xã hội lên một tầm nhận thức và định hướng tiến hóa với một thế năng và gia tốc thật sự đáng kể.

Để củng cố niềm tin và khích lệ niềm tự hào của quần chúng, các nhà nho chí sĩ đã khai thác và trên thực tế là huy động, khai thác tối đa từ trong truyền thống những “manh mối”, những chứng tích hay cả những huyền tích, truyền thuyết... liên quan đến quá trình dựng nước và giữ nước của các triều đại hay các nhân vật được truyền tụng như những anh hùng, những danh nhân lịch sử. Trong văn chương nhà nho yêu nước giai đoạn này vừa có sự doan chắc về một lịch sử hào hùng của tất cả các bậc tiên liệt, những người được nhà nho nhất loạt hình dung thành cha ông, tổ tiên của tất cả những ai là “con dân nước Việt hôm nay”, lại vừa thể hiện một cách cồn cào nỗi lo âu về “cái vạ chết lòng”, về cái hiểm họa nhân tiền khủng khiếp: họa diệt chủng. *Tự hào về truyền thống lịch sử* về vang, xây đắp một *niềm tin về vận nước* (chắc chắn “hết cơn bĩ cực” sẽ “đến ngày thái lai”), nhưng cũng da diết *cảnh báo một tương lai đen tối* hoàn toàn có thể xảy ra (*Họa diệt chủng vừa thương vừa sợ - Nòi giống ta biết có còn không?*), các nhà nho yêu nước cũng bày tỏ một lòng căm thù quân xâm lược một cách quyết liệt nhất có thể. Cần phải chỉ rõ rằng

ở chủ đề này, có sự khác nhau cả về sắc thái lẫn phương thức biểu hiện trong sáng tác của các tác giả, một sự khác biệt có cơ sở chủ yếu từ việc lựa chọn tổ chức và phương thức tham gia hoạt động cứu nước của tác giả cụ thể đó (thuộc *minh xã* hay thuộc *ám xã*). Thông thường các tác giả lựa chọn phương thức hoạt động kịch liệt, *thiết huyết*, cũng tức là bí mật, “bất hợp pháp” trong quan hệ với chính quyền thực dân và Nam triều, thì trong sáng tác của họ, lòng căm thù đối với bè lũ thực dân và tay sai thường được bộc lộ ở cung bậc quyết liệt nhất có thể. Lòng căm thù đối với chủ nghĩa thực dân và bộ máy quan lại tay sai Nam triều được bộc lộ trực tiếp, gay gắt, mạnh mẽ trong sáng tác của các tác giả thuộc “phái Phan Bội Châu”, nhưng những sáng tác như thế của họ - cả sáng tác hữu danh lẫn khuyết danh - cũng được nhà trường Đông Kinh nghĩa thực in lại và truyền bá, thậm chí một số tác phẩm như vậy được đưa vào thành tài liệu chính thức của nhà trường. Đó là một trong những cơ sở để khẳng định rằng thực ra có rất ít những sự đối lập mang tính nguyên tắc giữa hai bộ phận của phong trào yêu nước của nhà nho đầu thế kỷ XX, và cũng là lý do khiến cho sự khủng bố của thực dân đối với các lãnh tụ của cả hai phái là quyết liệt, tàn khốc ở mức ngang nhau.

Trong quá trình khai triển hệ thống những chủ đề - đề tài mới mẻ như thế, các nhà chí sĩ không quan tâm nhiều đến những “mâu thuẫn logic”, những sai sót có thể và trên thực tế đã tồn tại trong hệ thống ý tưởng mà họ dốc lòng truyền đạt, quảng bá. *Học hết ngọn, chấp vá là tinh thần “cách trí” của nhà nho “tân học”*⁽¹⁾. Hầu hết những “thông tin”, những tri thức trên nhiều bình diện trong các tác phẩm của họ ngày nay đều cần phải đính chính, cần chính xác hóa hay thậm chí phải gạt bỏ, từ những thông tin về diện tích, dân số, tiềm năng tài nguyên và môi trường, tính xác thực của các thông điệp về lịch sử, thông điệp về kiến thức chuyên ngành hay kỹ thuật, qua những thông tin và kiến thức về

1. Đặng Thai Mai, sdd, tr.89.

Lịch sử văn học Việt Nam

doanh hoàn chí, liệt quốc sử, liệt quốc quan hệ, cho đến những niềm tin tưởng không khỏi ít nhiều ngậy thơ về *quốc vận, hồn nước*, về khả năng thu hút và tập hợp vào một khuôn khổ, một mặt trận đấu tranh tất cả hay hầu như tất cả mọi thành phần và lực lượng có mặt trên đất Việt, miễn họ là *con nhà Nam Việt cùng trong giống vàng*, cách hiểu và truyền đạt hàng loạt những khái niệm và quan niệm thuộc *tri thức tân thư* mới nhập nội... Sự chính xác hóa ấy ngày nay thực sự là cần thiết, là một yêu cầu không thể bỏ qua. Tuy nhiên, với chính các tác giả của bộ phận văn học yêu nước đầu thế kỷ XX, với tuyệt đại đa số độc/ thính giả - các “cổ động viên/ người hâm mộ” của họ lẫn công chúng thông thường lúc bấy giờ, một sự chính xác như vậy chưa phải là điều quá ư cần thiết. Cả tác giả lẫn công chúng của bộ phận văn học ấy đều dồn hết sự chú tâm của mình vào *những thông điệp tinh thần*, vào sức thuyết phục của những cảm hứng, cảm xúc và tìm kiếm sự “đồng cảm, đồng điệu” khơi lên từ nguồn cảm hứng đó mà không xét nét bao lăm về tính chính xác “lạnh lùng, khách quan” của các dữ kiện và dữ liệu!

2.3. Người hủ nho như là loại hình nhân cách tiêu biểu cần phải bị vượt qua và người quốc dân như là mẫu số chung của một thời kỳ mới

Chỉ trong khoảng dăm năm, bộ phận văn chương yêu nước của các nhà nho chí sĩ trong các phong trào Duy tân, Đông du và Đông Kinh nghĩa thực đã giới thiệu được và khiến cho công chúng văn học của họ trên phạm vi cả nước làm quen với nhiều hình tượng văn học mới, xa lạ dần hay thậm chí cá biệt tiến tới ngưỡng phủ định đối với những hình tượng quen thuộc trong văn chương truyền thống. Nhiều loại hình nhân cách xã hội - lịch sử quen thuộc trước đây cũng được khắc họa lại với nhiều sắc thái, nhiều trắc diện khác trước, trong số đó đáng chú ý có những chân dung “thời mới” của cả vua, quan, của các loại nhân vật vốn

thuộc phạm vi đối tượng kính tín của đa số quần chúng ở một thời chưa xa, trong đó có cả chân dung của chính nhà nho.

Giữa một tập hợp khá đông đảo của nhiều loại hình nhân vật được thể hiện một cách táo bạo và mới mẻ trong văn chương yêu nước thập niên đầu thế kỷ XX, hai nhân vật có sự tương phản nổi bật và có thể coi là tiêu biểu bậc nhất cho những thành tựu văn học thời điểm này trong việc khắc họa hệ thống nhân vật mới, đó là hình tượng người hủ nho và - tương phản - hình tượng người quốc dân.

Hình tượng đầu, người hủ nho, có thể coi là biểu tượng của tất cả những gì trì trệ, lạc hậu, hủ bại, nơi tập hợp của những gì yếu kém, những giá trị ảo, là tiêu biểu cho những loại nhân cách xã hội cần phải bị vượt qua.

Phê phán người hủ nho thực chất cũng là việc các nhà nho yêu nước tự phê phán, bởi nhiều đặc điểm tiêu cực ở người hủ nho mà các chí sĩ lên án nằm ngay trong căn tính nho gia, nói như Trần Đình Hượu: “Đã là nhà nho thì chỉ có thể hủ như vậy”. Khi mới cất lời chê trách những biểu hiện tiêu cực bên ngoài: *Nhà nho hủ vẫn cậy mình khôn khéo - Đem văn chương mà vênh váo với đời - Năm ba câu bát cổ đông dài - Trừ cử nghiệp, chuyện ngoài chi nỏ biết* (Bài hát khuyên nhà nho) thì những người không đặt ý nghĩa tồn tại và phẩm giá của mình chỉ vào việc học, việc thi vẫn còn có thể thấy mình ngoài cuộc, hoặc đó cũng chỉ mới là một khuyết điểm “phổ thông”, một tật, một giới hạn dễ vượt qua, nhưng một khi sự phê phán ấy đã đụng vào những “miền nhạy cảm”, những “tử huyệt”, thì không chỉ một số nhà nho lạc hậu, bảo thủ quá mức nào đó mới chạnh lòng, mà cả những người có thể là ngay tác giả của những lời phê bình kia cũng phải tự thảng thốt ngẫm nghĩ lại chính mình. *Lìa nhà mươi dặm đã bụi ngùi những mưa gió hoa vàng, ở lữ thứ vài năm đã than thở quan hà đầu bạc*, cái thực trạng tâm lý khó khắc phục ấy không chỉ có mặt ở các hủ nho, hẳn cũng dễ dàng có mặt mà khó gột bỏ - thậm chí còn bị tự vấn có cần

gột bỏ chăng? - ở các bậc hào hùng một thuở. Đến như sự ngỡ ngàng trước những đổi thay của cảnh sắc và con người trong xã hội hiện đại, diễn ra ngay tại chỗ mà vẫn khó tiếp nhận và hình dung, thì đến mười năm sau, một trong những nhà chí sĩ tiên phong bậc nhất của thế hệ nhà nho này là Tiến sĩ Ngô Đức Kế cũng phải viết nên những dòng cơ hồ lời tự thú “.. Kể không hết trăm sắc ngàn vẻ, sáng láng dập dìu, như xoay cái vạn-hoa-đồng (tức lăng kính vạn hoa - T.N.V.) mà xem, con mắt ứng tiếp không kịp” (Ngô Đức Kế - *Cảm tưởng trong lúc biên tập*). Dù thế nào, thì việc phê phán một cách khá toàn diện chân dung người hủ nho là một trong những thành tựu quan trọng vào bậc nhất trên con đường tiến hóa văn học mà nhà nho chí sĩ đầu thế kỷ XX đã đạt tới.

Chương IX

DÒNG THƠ CA YÊU NƯỚC^(*)

Dòng thơ ca yêu nước rất phong phú và có nhiều thành tựu. Vì là sáng tác của nhà nho nên xét về mặt loại hình đây vẫn là văn học nho gia, nhưng các tác giả là nhà nho duy tân, sống giữa một thời kỳ lịch sử mới nên dòng văn học này có nhiều nét khác biệt so với văn học nhà nho truyền thống. Thơ ca yêu nước phản ánh bước chuyển mình của loại hình văn học trung đại sang loại hình văn học hiện đại với những nét đặc sắc riêng của một dòng văn học không công khai.

I. QUAN NIỆM VĂN HỌC CỦA CÁC NHÀ NHO DUY TÂN

Các nhà nho yêu nước vẫn giữ quan niệm văn học truyền thống. Tuy có thái độ phê phán gay gắt đối với cái học khoa cử, lối văn bát cổ mà bài thơ *Chí thành thông thánh* của Phan Châu Trinh với câu thơ nổi tiếng *Bát cổ văn chương túy mộng trung* (*Nhiều người đang say mê trong giấc mộng văn chương bát cổ*) là một ví dụ, nhưng các nhà nho duy tân yêu nước không phê phán tư tưởng văn học Nho giáo nói chung. Họ vẫn chủ trương dùng thi văn để nói chí và tài đạo, văn để cao vai trò xã hội to lớn của văn chương cũng như chủ trương dùng thi văn để di dưỡng tính tình. Dùng thi văn để giáo dục, cổ động lòng yêu nước, tinh thần hy sinh xả thân vì sự nghiệp cứu nước, để tuyên truyền những tư tưởng mới về đất nước, về xã hội, thậm chí bản chất những tư tưởng mới đó khác hẳn tư tưởng Nho giáo, trên thực tế các chí sĩ đầu thế kỷ XX vẫn tiếp tục bảo vệ tư tưởng văn học Nho giáo.

^(*) GS. TS. Trần Nho Thìn viết.

Trong *Phan Bội Châu niên biểu*, nhà chí sĩ kể lại sự kiện năm 17 tuổi (1883) đã viết hịch *Bình Tây thu Bắc* (*Đẹp giặc Tây, lấy lại Bắc Kỳ*) chép làm mấy bản đem dán gốc cây nhưng không gây một tiếng vang nào, bị người đi đường xé vứt bỏ. Ông viết: “Cũng tưởng dùng văn chương để cổ động, nhưng mình tiếng tăm chưa có, nói mà ai nghe?... Tôi mới biết rằng, ở đời cần phải lập danh mới được. Từ đấy tôi hết sức học tập văn chương khoa cử và nổi tiếng là hay chữ, mấy lần hạch ở tỉnh đều đậu cao”. Nghĩa là, tác giả cần có đủ uy tín để văn chương có thể tác động đến xã hội, thế đạo và nhân tâm nói theo cách nhà nho. Việc lập danh không phải nhằm đến cái đích vinh thân phì gia. Phan Bội Châu rất tâm đắc với câu thơ của Viên Mai *Lập thân tới hạ thị văn chương*. Văn chương là phương tiện chuyển chở tư tưởng và nhiệt huyết cách mạng đến quốc dân đồng bào. Văn chương có quan hệ với thế đạo nhân tâm. Đó là nguyên tắc nhất quán mà cả Ngô Đức Kế và Huỳnh Thúc Kháng dựa vào để lên án Phạm Quỳnh, người đề cao *Truyện Kiều*. Trong bài *Luận về chính học cùng tà thuyết*, Ngô Đức Kế lập luận về cái hại của *Truyện Kiều* đối với giáo hóa như sau: “Vận nước thịnh hay suy quan hệ tại đâu? Tại nhân tâm thế đạo. Nhân tâm thế đạo xấu hay tốt, cội gốc tại đâu? - Tại học thuyết tà (xiên) hay chính (thẳng)... *Truyện ấy* (chỉ *Truyện Kiều* - T.N.V.) chỉ là một thứ văn chương ngâm vịnh chơi bời để lúc thanh nhàn mà đọc đôi câu cho tiêu khiển, chứ không phải là một thứ văn chương chính đại theo đường chính học, mà đem ra dạy đời được đâu”. Huỳnh Thúc Kháng cũng đồng quan điểm với Ngô Đức Kế về tính chất giải trí mua vui của *Truyện Kiều*: “*Truyện Kiều* chẳng qua là một lối văn chương mua vui mà thôi, chứ không phải là thứ sách học; mà nói cho đúng *Truyện Kiều* là một thứ dâm thư, rõ không ích mà có hại”; và đã khẳng định công lao của cụ Ngô Đức Kế đối với xã hội Việt Nam ở đầu thế kỷ XX như là “Cột đá giữa dòng sông lở, ngọn đuốc trong khoảng đêm trường, có công với thế đạo nhân tâm không phải là ít”. Vô luận là công kích Phạm Quỳnh hay công kích *Truyện Kiều* hoặc cả hai, các nhà chí sĩ nói trên đã thể hiện lập trường Nho giáo đối với quan niệm về bản

chất, chức năng của văn học. Văn chương trong tay các cụ là một thứ vũ khí chiến đấu cho độc lập tự do của Tổ quốc. Văn chương không phải là nghệ thuật, không phải là văn chơi, càng không phải là món hàng có thể trao đổi, càng không thể có chuyện bán văn chương giữa phố phường. Các nhà nho chỉ phê phán lối học khoa cử, lối học thi để tiến thân và đề cao thực học nhưng không phê phán văn chương, thứ văn chương phù chính đạo. Sức sống của quan niệm văn học Nho giáo được quy định bởi nhân tố lịch sử, do đòi hỏi của hiện thực đấu tranh giành độc lập dân tộc của các nhà nho. Không phải ngẫu nhiên mà motif gọi hồn dân tộc rất phổ biến trong thơ ca đầu thế kỷ XX. Trước thảm cảnh dân tộc như u mê, chìm đắm trong giấc ngủ tối tăm triền miên, thơ ca là tiếng gọi hồn, lay tỉnh ý thức về nguyên nhân mất nước, trách nhiệm của người dân Việt Nam trước vận mệnh Tổ quốc. Đặng Thai Mai nhận định rất xác đáng: “Họ (chỉ các nhà nho duy tân - T.N.V.) thấm thía cảm thấy rằng: viết văn, diễn thuyết là một thiên chức thiêng liêng... Họ tự xem mình như những vị “pháp sư” có sứ mạng “cải tử hoàn sinh cho cả một nước, một dân tộc”⁽¹⁾.

Tất nhiên, đối tượng mà sáng tác văn học của các nhà nho duy tân nhắm tới đã đổi khác. Nếu trước đây, văn chương của nho gia thường gửi thông điệp tới trước hết là nhà cầm quyền, bậc đế vương và quan lại kêu gọi hoặc nhắc nhở về đức trị, về thân dân, trọng dân, dưỡng dân hay ái dân thì giờ đây, đối tượng hướng đến lại là nhân dân, là dân tộc, là giới trí thức nói chung và nội dung của thông điệp đã thay đổi về cơ bản. Nhưng điều thay đổi quan trọng nhất trong quan niệm văn học của các nhà nho duy tân chính là việc họ làm quen với một số khái niệm mới, một số tư tưởng mới của văn hóa Tây phương thông qua sách *tân thư* đến từ Trung Quốc. Khi từ vựng thay đổi thì tất nhiên cách thức tư tưởng sẽ thay đổi. Sáng tác của các nhà nho duy tân đầu thế kỷ XX thay đổi là điều tất yếu.

1. Đặng Thai Mai, *Văn thơ cách mạng Việt Nam đầu thế kỷ XX (1900-1925)*, in lần thứ ba, NXB Văn học, H., 1974, tr.65.

II. CÁC NHÀ NHO YÊU NƯỚC TIẾP NHẬN TƯ TƯỞNG MỚI

Bàn về thơ ca yêu nước của các nhà chí sĩ đầu thế kỷ, trước hết phải chỉ ra những cái mới về mặt tư tưởng có được do tiếp xúc với văn hóa Tây phương, chủ yếu thông qua cửa sổ Trung Quốc (một phần là qua Nhật Bản) với công cụ chữ Hán quen thuộc. Một hiện tượng có tính quy luật phổ biến là các nước phương Đông do tiếp xúc với Tây phương mà đã có ý thức về sự cần thiết phải duy tân, đổi mới, tự cường.

Thực tế kháng chiến chống Pháp không thành công của các sĩ phu văn thân cuối thế kỷ XIX đã buộc các nhà nho đầu thế kỷ XX phân tích nguyên nhân thất bại và tìm kiếm đường lối hiện thực, khoa học cho sự nghiệp cứu nước, giải phóng dân tộc. Công cuộc tìm kiếm này đã dẫn các nhà nho nước ta làm quen với tư tưởng triết học chính trị dân chủ tư sản Tây phương. Học thuyết chính trị xã hội của nhà nho đã buộc phải thay đổi khi làm quen với các tư tưởng đến từ phương Tây.

1. Tiến hóa luận và quan niệm cạnh tranh, ưu thắng liệt bại

Thơ ca yêu nước của các nhà nho duy tân có một quan niệm khá mới về xã hội so với quan niệm Nho giáo. Trước đây, nhà nho thường có mô hình phân tích xã hội khá quen thuộc, một mặt hướng cái nhìn đến đường lối cai trị của người cầm quyền bằng chuẩn mực đánh giá của lý tưởng đức trị, mặt khác chú ý đến số phận của người dân như đối tượng của nền đức chính đó. Đầu thế kỷ XX, những nền tảng thực tế để áp dụng mô hình phân tích đó đã không còn nữa. Ngô Đức Kế viết: *Nước thời không có, có vua chi, Có cũng như không chả ích gì (Hồi Gia Long)*. Nước đã mất, “vua là tượng gỗ, dân là thân trâu”, từ vua đến quan lại, từ lớn đến nhỏ, đều là cu li trong tay của thực dân Pháp “nhỏ cu li lớn cũng cu li” thì hiển nhiên việc luận bàn về “đức trị”, “thân dân”, “nhân nghĩa” không còn có ý nghĩa. Dân rên xiết dưới gót giày quân xâm lược cũng không thể hy vọng hay chờ đợi chính sách thân dân, dưỡng dân, huệ dân từ bọn thực dân. Thực tế nghiệt ngã đó buộc nhà nho yêu nước phải nhìn xã hội theo cách khác. Mục tiêu giải phóng dân tộc, bối cảnh quốc tế buộc các nhà nho phải mở rộng tầm nhìn, tầm suy nghĩ. Có thể nghĩ

rằng một đặc điểm lớn nhất, nổi bật nhất của tư tưởng xã hội của nhà nho duy tân đầu thế kỷ XX là việc họ đã bước đầu *biết nhìn, biết phân tích xã hội Việt Nam trong tương quan mở với thế giới*. Việc tiếp xúc với sách báo tân thư đến từ Trung Quốc như một cửa sổ quan trọng nhất mở ra chân trời các tư tưởng dân chủ tư sản đã đổi mới một cách sâu sắc tầm nhìn của nhà nho.

Nét đặc sắc đầu tiên là cách các chí sĩ đặt đất nước Việt Nam vào bối cảnh cạnh tranh quyết liệt của thế giới hiện đại. Không còn mơ màng về sự hèn kém của “dương di”, “bạch quỷ”, “hồng mao” nữa, cũng không mơ màng về sự ưu việt của đạo thánh hiền nữa, nhà nho đã thấy rõ nguy cơ thất bại, diệt vong của dân tộc ta trong cuộc cạnh tranh giữa các dân tộc. Nghĩa là đã xuất hiện cái nhìn thế giới mang tính thực tiễn, thế tục. Và cơ sở lý luận của vấn đề cạnh tranh này là *tiến hóa luận* của phương Tây thế kỷ XIX được các nhà nho nước ta tiếp nhận thông qua các bản dịch Trung văn. Chẳng hạn có thể kể bản dịch của Nghiêm Phục (1854-1910) cuốn sách của Thomas Henry Huxley (1825-1895) *Evolution and Ethics* (*Tiến hóa và đạo đức*) dưới nhan đề *Thiên diễn luận* và tác giả được phiên âm là Hắc-tư-lê. Chúng ta vẫn quen nói “tiến hóa luận” của Darwin có ảnh hưởng đến phương Đông nhưng cần chú ý là chính Th. Huxley mới là người ứng dụng tiến hóa luận của Darwin vào xã hội loài người. Trong bản dịch Trung văn có những câu rất nổi tiếng như *Vật cạnh thiên trạch, thích giả sinh tồn* (*Các loài cạnh tranh theo quy luật chọn lọc tự nhiên, loài nào thích ứng được thì sinh tồn*). Lý luận về cạnh tranh sinh tồn và chọn lọc tự nhiên trở thành một trong những cơ sở tư tưởng cứu nước của các nhà nho duy tân cả ở Trung Quốc và Việt Nam. Những diễn ngôn về cạnh tranh sinh tồn, về bảo tồn nòi giống có thể bắt gặp một cách phổ biến trong thơ ca yêu nước đầu thế kỷ XX. Sau mấy chục năm không nể hy sinh, đến những năm cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, cuộc chiến đấu chống Pháp của nhân dân ta dưới sự lãnh đạo của các nhà nho đã thất bại. *Thế cuộc hồi đầu dĩ nhất không, Giang sơn vô lệ khắp anh hùng* (*Thế cuộc quay đầu nhìn lại đã thành trống không rồi, Người anh hùng cũng không còn nước mắt để khóc cho đất nước nữa* - Phan Châu

Lịch sử văn học Việt Nam

Trinh). Không thể cứ xả thân theo tinh thần *không lấy chuyện thành bại để luận anh hùng* mà tiếp tục đánh Pháp theo kiểu cũ. Cần phải phân tích khoa học hơn tương quan lực lượng, cần phải hiểu đúng, thực tế hơn thời cuộc để giành lại độc lập. Các nhà nho nước ta và phương Đông nói chung hầu như trăm người như một, ở cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX đều nói đến cuộc cạnh tranh sinh tồn, ưu thắng liệt bại trong đó tiềm ẩn nguy cơ đe dọa sự tồn vong của dân tộc. Nếu tự tách dân tộc ra khỏi thế giới, tự cô lập, không biết tự cường, không biết khắc phục những yếu kém thì sự thất bại, sự diệt vong của dân tộc tất không tránh khỏi như số phận của nhiều dân tộc trong quá khứ: Nguyễn Thượng Hiền: *Sóng cạnh tranh lai láng giữa hoàn cầu* (Phú cải lương). Có thể liệt kê những diễn ngôn tương tự:

- *Đương trong cuộc thắng ưu liệt bại,
Có ra ngoài mới biết văn minh.
Nếu khư khư chỉ biết mình
Cùng người đua sức, hãn vánh mình thua!*

(Phan Bội Châu - *Hải ngoại huyết thư*)

- *Vật cạnh phong trào hám ngũ châu.
(Phong trào cạnh tranh làm rung động cả năm châu)*

(Phan Châu Trinh - *Độc giai nhân kỳ ngộ*)

- *Cuộc hoàn hải liệt cường tranh cạnh.*

(Trần Quý Cáp - *Khuyến người trong nước học chữ Quốc ngữ*)

- *Cuộc đời là cuộc đua chen,
Giống hay thì sống, giống hèn thì sa.*

(Ngô Quý Siêu - *Địa dư lịch sử nước nhà*)

Chưa bao giờ vấn đề chủng tộc được ý thức rõ rệt như đầu thế kỷ XX. Trong cách nhìn của các nhà nho yêu nước, giống da vàng cũng không phải là kém cỏi. Người Việt có truyền thống oai hùng từ ngàn xưa nhưng hiện tình thật đáng buồn:

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Ngán thay giống tốt nòi sang,
Bồi đâu sa sút mà mang tiếng hèn.

(Phan Bội Châu - Ái chủng)

Về mặt tư tưởng, giới nghiên cứu quốc tế cho rằng sự thừa nhận luật cạnh tranh đào thải của phương Tây theo tiến hóa luận là trái ngược với truyền thống tư tưởng phương Đông. “Khi phân tích những bài báo nổi tiếng đầu tiên của Nghiêm Phục (1895) vốn có ảnh hưởng to lớn đến Lương Khải Siêu, Krushinxkii đi đến kết luận rằng chúng “giáng một đòn vào những tiền đề và các giá trị nền tảng của văn hóa Trung Quốc: quan điểm về tính chu kỳ của tiến trình lịch sử, lý tưởng về một xã hội không xung đột, chủ nghĩa gia trưởng”⁽¹⁾. Không chỉ có thế, việc đặt thế giới trong bối cảnh cạnh tranh sinh tồn cấp cho các nhà nho phương Đông cơ sở lý luận cần thiết để vượt qua rào cản của quan niệm “trọng nghĩa khinh lợi” thâm căn cố đế và đến với tư tưởng đề cao thực học, đề cao doanh nghiệp, buôn bán, tôn vinh doanh nghiệp, điều chưa từng có trong lịch sử tư tưởng Nho gia. Logic tất yếu của ý thức về nguy cơ diệt chủng là tìm các nguyên nhân khiến cho người ta hèn yếu để đến nỗi thua kém thiên hạ, dẫn đến quyết tâm cạnh tranh để bảo vệ giống nòi. Muốn vậy phải biết làm giàu, biết sản xuất, buôn bán. Đây là một bài học sâu sắc và chưa hề mất tính thời sự trong bối cảnh hội nhập hiện đại.

2. Vấn đề dân quyền

Nguyên nhân đầu tiên của thảm cảnh mất nước chính là do người dân trong xã hội phương Đông không có quyền. Vấn đề “dân quyền” đã được các nhà nho đặt ra một cách ráo riết. Tư tưởng “dân quyền” là một tư tưởng mới mang sắc thái phê phán tư tưởng về dân truyền thống và chịu ảnh hưởng của tư tưởng dân chủ tư sản rõ nét. Trong học thuyết chính trị Nho giáo, tư tưởng “dân bản” (*Dân duy*

1. A.A. Krushinxkii, *Tvorchestvo Jian Fu i problema perevoda - Sáng tác của Nghiêm Phục và vấn đề dịch thuật*, M., 1989, chuyển dẫn theo L.N. Borokh, *Khổng giáo và tư tưởng Âu châu cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX*, M., 2001, tr.13.

bang bản, Bản cố bang ninh - Lấy dân làm gốc, Gốc vững nước bền - Thương Thư, Ngũ tử chi ca) đã từng có vai trò nhất định hạn chế sự áp bức bóc lột của giai cấp thống trị phong kiến đối với nhân dân lao động. Tuy nhiên, “dân bản” không hề dẫn đến “dân chủ”. Dân trong cái nhìn của Nho giáo thực ra chỉ là đối tượng tác động của chính trị. Nhà cầm quyền phải khôn khéo, tinh táo hoạch định chính sách đối với dân để giữ vững quyền lợi và địa vị thống trị. Người dân trong xã hội Nho giáo hóa không có quyền hành gì trong việc tổ chức xã hội. Các nhà nho duy tân Trung Quốc và Việt Nam đã nhận thức dứt khoát về điều này. Lương Khải Siêu khi so sánh Mạnh Tử, người có câu nói nổi tiếng *Dân vi quý, xã tắc thứ chi, quân vi khinh* (*Dân là quý, sau đó đến xã tắc, còn vua chỉ xem nhẹ*) với tư tưởng dân chủ hiện đại, đã viết: “Mạnh tử tuy nói “bảo dân”, nói “cứu dân”, nói “dân chi phụ mẫu” nhưng chưa hề nói đến quyền tự trị của dân. Ba nguyên tắc mà thời cận đại nói đến “of people” (của dân), “for people” (vì dân) và “by people” (bởi dân) thì Mạnh Tử mới chỉ nói đến hai nghĩa “of” và “for” chứ chưa thể phát minh ra nghĩa “by” được”⁽¹⁾. “By people” tức là dân có quyền tham gia vào chính trị chứ không thể thụ động chờ

1. Lương Khải Siêu, *Lão - Khổng - Mặc dĩ hậu học phái khái quan*, (*Khái quát về Lão - Khổng - Mặc đối với các hậu học phái*), Chuyển dẫn theo Hạ Dũng, *Dân bản dữ dân quyền - Trung Quốc quyền lợi thuật ngữ đích lịch sử nghiên cứu* (Dân bản và dân quyền - nghiên cứu lịch sử thuật ngữ về “quyền lợi” ở Trung Quốc). Tạp chí *Trung Quốc xã hội khoa học*, s.5/2004, tr.11. Cũng theo Hạ Dũng, nhà nghiên cứu Tiêu Công Quyền trong sách *Trung Quốc chính trị tư tưởng sử* đã nhận xét: “Thuyết dân quý của Mạnh Tử có sự khác biệt so với thuyết dân quyền hiện đại, không thể đồng nhất. Nói một cách giản dị, tư tưởng “dân quyền” tất bao hàm ba quan niệm dân hưởng (dân được hưởng quyền lợi), dân hữu (dân có) và dân trị (dân tham gia chính trị). Do đó dân không chỉ là mục đích của chính trị, chủ thể của quốc gia mà phải có quyền được tự do tham gia vào công việc chính trị của đất nước. Nếu so sánh với thuyết đó thì thuyết quý dân của Mạnh Tử chẳng qua là mới từ cái dân hưởng đạt đến cái dân hữu, còn chế độ và nguyên tắc dân trị thì chưa hề thấy” (tài liệu đã dẫn, tr.11).

ân huệ của kẻ cầm quyền ban phát. Khái niệm “dân quyền” gắn liền với ý niệm xã hội dân sự, với sự tham gia tích cực của dân vào đời sống chính trị của xã hội. Lương Khải Siêu nhận thức rằng sự phú cường của đất nước cần có sự tự cường của dân, sự tự cường của dân đòi hỏi sự tự do, sự tự do của dân tất đòi hỏi dân quyền. Sự phú cường nhờ ở dân chủ, còn dân chủ dựa vào dân quyền⁽¹⁾. Như thế, nhận thức mới nhờ làm quen với tư tưởng dân chủ phương Tây đã bao hàm sự phê phán tư tưởng chính trị Nho giáo. Đối mới tư tưởng chính trị xã hội để tránh nguy cơ diệt vong, do đó, trước hết là nhận thức về vị trí của người dân trong hệ thống chính trị xã hội. Khái niệm *Người quốc dân* ra đời thay thế khái niệm *Thần dân* truyền thống. Phan Bội Châu tuy chưa có ý thức phê phán thuyết *Dân duy bang bản* (ông vẫn nhắc đến cụm từ này trong *Hải ngoại huyết thư*) nhưng ông đã tiến một bước quan trọng khi nhận thức vai trò, quyền lợi chính trị - xã hội của người dân. Ông phê phán bọn thống trị *Hại dân để lợi lấy mình*. Ông nhấn mạnh vai trò của người dân: *Sông xứ Bắc, bể phương Đông, Nếu không dân cũng là không có gì*. Ông vạch rõ bản chất chuyên chế quân chủ đã làm tê liệt dân trí: *Quyền quân chủ trên đầu ức chế, Trải nghìn năm dân trí còn gì*. Ông khẳng định nước không phải là tài sản riêng của cá nhân một ông vua nào mà của dân: *Người dân ta, của dân ta, Dân là dân nước, nước là nước dân*. Để cứu nước, người dân phải tự giác tham gia vào đời sống chính trị xã hội, phải cứu nước, việc cứu nước không phải là việc riêng của một tầng lớp, một đẳng cấp nào mà của tất cả nhân dân thuộc mọi tầng lớp xã hội. Một chút hơi hướng, tuy chưa thật rõ nét, của tư tưởng “by people” (bởi dân) có thể cảm nhận được qua *Hải ngoại huyết thư*:

*Thôi chẳng kể sự trăm năm trước,
Xin từ đây cả nước một niềm.*

1. Lương Khải Siêu, *Ái quốc luận tam. Dân quyền luận* (Ba bài luận về yêu nước. Luận về dân quyền), chuyển dẫn theo Hạ Dũng, sdd, tr.13.

Lịch sử văn học Việt Nam

*Người kiếm củi kẻ đùn cơm
Này em xẻ gỗ này anh đắp đường,
Việc dẫu nặng chia mang cũng nổi,
Xúm tay vào kéo lại non sông.*

“Đồng tâm” là một dạng diễn ngôn của tư tưởng đoàn kết, trên cơ sở nhận thức về vai trò tích cực của người dân trong hệ thống chính trị xã hội.

Phan Châu Trinh cũng nhận thức về tầm quan trọng của người dân trong hệ thống chính trị - xã hội và ông đi đến khái niệm *dân quyền*, tức là thể hiện tư tưởng dân chủ mới triệt để hơn Phan Bội Châu. Trong *Giai nhân kỳ ngộ*, ông viết:

*Trăm năm khổ biển chìm thuyền,
Tự do là thuốc chữa chuyên côi đời.
Muốn cho tự chủ thành thời,
Dân quyền là phép đổi dời non sông.*

Phan Châu Trinh đề cao dân quyền, coi việc đập tan nền quân chủ chuyên chế như là điều kiện thiết yếu của sự thực hiện dân quyền. Đó là một bước tiến lớn của tư tưởng Phan Châu Trinh, tiêu biểu cho trình độ nhận thức của các nhà nho duy tân trong giai đoạn đầu thế kỷ XX. Phan Châu Trinh đã nói đến cách mạng tư sản Pháp:

*Đùng đùng một tiếng long trời
Lang sa cách mạng rụng rời côi Âu.
Những phường vua chúa lắt đầu,
Lòng dân sôi nổi như hầu vũ dề.*

Tư tưởng về dân quyền không đơn giản chỉ là những ngôn từ thuần túy mà nó mang sức mạnh công phá thành lũy chế độ phong kiến nhà Nguyễn. Bằng chứng là nhà Nguyễn đã phải dùng án tử hình người theo đuổi tư tưởng dân quyền. Huỳnh Thúc Kháng khóc Trần Quý Cáp (1871-1908) đã nói lên cái ý ấy:

*Trực tương tân học khai nô lũy,
Thùy tín dân quyền chủng họa căn.*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

(Cổ đem tân học để phá tan thành lũy tôi đòi,
Ai tin được rằng tư tưởng dân quyền
là gốc của tai họa đối với ông.)

3. Phân tích nguyên nhân kinh tế

Công cuộc khai thác thuộc địa của thực dân Pháp được nhà nho ta nhìn nhận như thế nào? Trong *Hải ngoại huyết thư*, Phan Bội Châu đứng trên quan điểm chủng tộc, phân tích cho nhân dân tỉnh ngộ về âm mưu *dương bác âm toan* của thực dân Pháp, âm mưu thâm độc khiến cho giống nòi ta suy nhược, bị tiêu diệt. Đây là vấn đề chủng tộc, vấn đề tồn vong của giống nòi. Một là nó trăm chiều toan bác, Nghĩ kế nào diệt được giống ta. Hai là nó cứ lần lả, Giống vàng ta hẳn rồi ra còn gì. Thế nào là âm toan? Đây là cách bóc lột ngấm ngấm, vơ vét dần dần một cách tinh vi, bằng các thứ thuế, khiến cho của cải ngày càng rộng kiệt:

Kìa như thuế chợ, thuế đò,
Thuế đình thuế thổ thuế chỗ mà đi...
Trăm thứ thuế, thuế gì cũng ngặt,
Rút chặt dần như thắt chỉ xe,
Miễn kẻ chợ, phía nhà quê
Của đi có lối của về thì không!
Ví như giống hổ trùng cổ hoặc
Làm cho người mặt quắt thịt rơi.
Ví như giống rắn nuốt voi,
Máu kia đã hết thịt rồi cũng tan!
Ấy cái nghĩa âm toan là thế,
Người giống mình hổ dễ còn đâu.
Sợ rồi chẳng được bao lâu,
Của ăn cũng hết còn đâu giống người.

Dương bác là tội diệt chủng công khai, bằng cách đưa người nước ta vào làm việc ở những nơi gian khổ, nguy hiểm:

Việc Đông Bắc nay công mai dịch,
Khi lấp sông, xẻ lạch, đào hào

Lịch sử văn học Việt Nam

Người ta chẳng biết khuyển nhau
Tham tiền nên phải đem đầu chết oan.
Vừa đạo nọ Thái Nguyên, Yên Bái
Xương chặt đường máu nổi đầy sông
Mình bao nhiêu nổi khốn cùng
Nó càng mát ruột mát lòng bấy nhiêu!
Kể như thế trăm chiều thâm thiết
Còn gì là giống Việt Nam ta.
... Pháp kia nó tính đã sành,
Cái điều diệt chủng thôi đành chẳng sai.

Để chống lại âm mưu diệt chủng thì chỉ có cách *tự cường*. Nhưng Phan Bội Châu đặt lên hàng đầu việc toàn dân tộc đồng tâm nhất trí, hợp quần lại tạo thành sức mạnh đánh đuổi giặc Pháp. *Năm mươi triệu đồng bào đua sức, Năm mươi nghìn giống khác được bao! Cùng nhau bên ít bên nhiều, Lọ là gươm sắc, súng kêu mới là.* Phân tích nguy cơ diệt chủng đã dẫn đến chủ trương bạo động giành độc lập tự chủ ở Phan Bội Châu.

Phan Châu Trinh lại tập trung nhiều hơn vào sự phân tích những nguyên nhân nội tại khiến cho dân tộc yếu hèn. Ông đã có cái nhìn so sánh với các nước Âu Mỹ để vạch trần hạn chế của văn hóa và lối sống của con người Việt Nam. Trước hết là cần lên án lối học, thi vì danh lợi, không có cái học thực dụng, không biết trọng thực nghiệp (*Người khanh tướng, kẻ tẩn thân, Trăm nghề hỏi có trong thân nghề nào*). Người nước ta còn thiếu óc đua tranh, chỉ quanh quẩn nơi xó bếp, khác với người phương Tây dám dấn thân vào phiêu lưu mạo hiểm. Người nước ta tranh nhau lợi quyền, đục khoét, tàn hại lẫn nhau. Người ta không biết giữ chữ tín trong làm ăn, khác với người Tây có công ty, có ngân hàng, có tín dụng... Như thế, để thoát khỏi họa diệt vong, cần học hỏi người Tây để thay đổi chính mình. Tự phê phán dân tộc là một cảm hứng khá sôi nổi trong văn học nước ta hồi đầu thế kỷ XX mà Phan Châu Trinh là người tiêu biểu. Một sự phê phán đầy đau đớn nhưng kiên quyết, với phương châm thuốc đắng dã tật.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Người ta trọng có tài có nghiệp,
Kẻ không nghề cả kiếp khó hèn.
Dẫu rằng thợ mộc thợ rèn,
Tài hay trí tốt tiếng khen vang rền.
Từ những đấng hoàng thân quý tộc,
Chẳng ai không đi học lấy nghề.
... Người mình đã vụng về trăm thức,
Lại khoe rằng “sĩ nhất tú dân”.
Người khanh tướng, kẻ tấn thân
Trăm nghề hỏi có trong thân nghề nào?
Chẳng qua là quơ quào ba chữ,
May ra rồi ăn xớ của dân...
Còn bực dưới ngo ngoe vô kể,
Học cúi luôn kiếm kể vợ quào.
Thấy tú lại bác kỳ hào,
Gặm xương mút đũa lao xao như ruồi...
Người trên đã lam nham như thế,
Những dân ngu kể lẽ làm chi...
Rượu chè cờ bạc li bì,
Sinh ra trộm cướp nghề gì mà mong?

Từ những phân tích như trên, tất nhiên kết luận logic là phải tự thay đổi chính mình, phải duy tân, tự cường trước hết. Chủ trương của Phan Châu Trinh có nhiều màu sắc của tư tưởng dân chủ hóa xã hội, hiện đại hóa xã hội, khác Phan Bội Châu.

Tuy có những khác biệt nhất định trong cách giải thích và chủ trương, nhưng cả Phan Bội Châu cũng như Phan Châu Trinh và các nhà nho duy tân đều thấy sự cần thiết phải trọng thực học, phê phán để đoạn tuyệt với lối học để làm quan, học những thứ không thiết thực. Nhà nho truyền thống chủ trương đức trị, trọng nghĩa khinh lợi, còn bây giờ, các nhà nho hào hứng bàn đến nghề buôn, đến ngân hàng, đến việc góp vốn để kinh doanh, xem đây là cái gốc để thoát khỏi nghèo nàn lạc hậu. Nguyễn Thượng Hiền trong *Hợp quần doanh sinh thuyết* đã không chỉ

Lịch sử văn học Việt Nam

thấy sự cần thiết của thương nghiệp mà còn trình bày các biện pháp tổ chức như hùn góp vốn, mua sắm máy móc để sản xuất những hàng hóa tinh xảo cạnh tranh khiến cho hàng ngoại thất bại:

*Làm ra tinh xảo có thừa,
Ngoại dương các điểm ngồi trở ế hàng...
Các hội đã gây nên đoàn thể,
Lợi nước mình không để ai tranh.
Ngoại dương xem cũng giật mình,
Khen ai khéo vẽ thông minh cho người.*

Ông đề cao giá trị của đồng tiền như là tiền đề của việc kinh doanh - một cách nhìn hoàn toàn mới so với thái độ khinh miệt cổ hủ của nhà nho đối với tiền - để từ đó, thuyết phục mọi người tiết kiệm và góp vốn để thành sức mạnh:

*Thế mà nói không tiền sao được,
Không tiền thời dễ bước chân đi?*

Tóm lại, trong bối cảnh lịch sử cụ thể của dân tộc và quốc tế ở đầu thế kỷ XX, có thể nói thi ca yêu nước đầu thế kỷ đã đặt ra những vấn đề yêu nước trong quá khứ chưa thể đặt ra. Tính hệ thống chặt chẽ trong tư tưởng, khả năng nhìn xa trông rộng hay khả năng thực hành của nhà nho yêu nước giai đoạn này chưa thể nói là cao. Các nhà nho mới hình dung một cách đại thể con đường duy tân, tự cường để cứu nước, giành độc lập dân tộc chứ chưa hình dung mô hình xã hội cần có sau khi giành được độc lập. Thậm chí vấn đề “dân quyền”, “dân chủ” có thể được nhà nho hình dung qua hình tượng xã hội “đại đồng” rất truyền thống của Nho gia, đã được trình bày trong sách *Lễ ký - thiên Lễ vận* (thiên hạ là của công). Các nhà nho cũng chỉ là nhà tư tưởng chứ chưa có ai thành công trong thực tiễn kinh doanh. Nhưng những nét mới trong tư tưởng yêu nước của các nhà chí sĩ, các nhà nho duy tân đã góp phần quan trọng mở rộng tầm nhìn cho thế hệ các nhà yêu nước trẻ tuổi, chuẩn bị tiền đề cho sự tiếp nhận các luồng tư tưởng hiện đại, cụ thể là chủ nghĩa Mác - Lênin.

III. CÁI TÔI TRONG THƠ YÊU NƯỚC CỦA NHÀ NHO ĐẦU THẾ KỶ

Nhà nho được đào luyện qua kinh sách thánh hiền với lý tưởng thánh nhân quân tử. *Quốc gia hưng vong, thất phu hữu trách*. Tinh thần tự nhiệm đã làm nên vẻ đẹp đặc biệt của hình tượng cái tôi trong thi ca của nhà nho yêu nước đầu thế kỷ. Lý tưởng *nam nhi, tu mi nam tử, trượng phu* từ hàng ngàn năm dường như vẫn giữ nguyên vẻ đẹp hấp dẫn. Làm trai phải làm được những sự nghiệp lớn lao, có ý nghĩa đối với dân, với nước và được lưu danh thơm trong sử sách:

*Sinh vi nam tử yếu hy kỳ,
Khẳng hứa càn khôn tự chuyển di!
Ư bách niên trung tu hữu ngã,
Khởi thiên tải hậu cánh vô thù.
(Làm trai phải lạ ở trên đời,
Há để càn khôn tự chuyển dời.
Trong khoảng trăm năm cần có tớ,
Sau này muôn thuở há không ai.)*

(Phan Bội Châu - *Xuất dương lưu biệt*)

Làm trai phải ngạo nghễ chấp nhận thử thách, hy sinh. Một hình tượng nam nhi gợi nhớ con người vũ trụ truyền thống; chuyện tù đầy làm cỏ vè, đập đá quện vào chuyện vá trời thành một lối thơ khẩu khí mới mẻ:

*Làm trai đứng giữa đất Côn Lôn,
Lùng lẩy làm cho lở núi non.
Xách búa đánh tan dăm bảy đồng,
Ra tay đập bể mấy trăm hòn.
Tháng ngày bao quân thân sênh sãi,
Mưa nắng càng bền dạ sắt son.
Những kẻ vá trời, khi lỡ bước,
Gian nan chi kể việc con con.*

(Phan Châu Trinh - *Đập đá ở Côn Lôn*)

Lịch sử văn học Việt Nam

Cái tôi nhà chí sĩ thường điếm đạm, nhưng cũng có khi dào dạt xúc cảm. Hình tượng người chí sĩ quyết hy sinh vì nước có lúc được tả bằng ngòi bút cảm xúc, đầy ấn tượng:

*Vạch trời thét một tiếng vang,
Cho thân tan với giang san nước nhà!*

(Phạm Tất Đắc - *Chiều hôn nước*)

Con người thánh nhân, quân tử truyền thống với ý chí làm chủ, kiểm soát phần thân xác bản năng để vươn tới lý tưởng đạo đức cao cả vẫn là mẫu hình đẹp được các chí sĩ phát huy. Nếu Nguyễn Trãi thuở nào *Cơm ăn chẳng quản dưa muối, áo mặc nài chi gấm là* thì Phan Bội Châu bây giờ kêu gọi:

*Ai hữu ý từ nay xin gắng gỏi
Xếp bút nghiên mà tu dưỡng lấy tinh thần.
Đừng ham chơi, đừng ham mặc, ham ăn
Dựng gan óc lên đánh tan sắt lửa,
Xối máu nóng rửa vết nhơ nô lệ...*

(Phan Bội Châu - *Bài ca chúc tết thanh niên*)

Phạm Tất Đắc đề cao nhân cách, khí phách con người, coi khinh những cám dỗ vật chất:

*... Hồn trở về rèn gan đức trí,
Chớ có thêm mỹ vị cao lương,
Tháng ngày dưa muối rau tương,
Còn hơn rượu thịt mà nương nhờ người.*

(*Chiều hôn nước*)

Phương thức bộc lộ nhân cách khá phổ biến là làm thơ điều những người đồng chí hy sinh vì sự nghiệp cách mạng. Nổi tiếp mạch văn tế rất phổ biến của thơ văn chống Pháp cuối thế kỷ XIX, các nhà nho đầu thế kỷ XX làm nhiều thơ, câu đối khóc thương người đã khuất và nhân đó bộc bạch tâm sự của mình. Chân thành, thống thiết nhưng không sa vào đau đớn, ủy mị, người đang sống nghĩ đến trách nhiệm nặng

Văn học Việt Nam (1900-1930)

nề trước đất nước. Đó là tâm trạng của Phan Châu Trinh khóc Dương Trường Đình:

*Thanh sơn bách thủy ứng cô phần,
Phong vũ thiên nhai khắp cố nhân.
Vị cảm tận tình quyền huyết lệ
Hồi đầu quốc thổ chính trăm luân.
(Non xanh nước biếc năm mờ cõi,
Mưa gió thương ai một góc trời.
Chưa dám hết lòng tuôn nước mắt,
Ngoảnh về nước cũ vẫn chơi vơi.)*

Bài thơ có hai hình tượng đẹp. Hai câu thơ đầu khắc họa tấm vóc vũ trụ của người chí sĩ Duy tân: năm mộ của ông nằm giữa non xanh nước biếc, có gió mưa thương khóc cùng với sự tiếc thương của người đồng chí. Hai câu sau là hình tượng người đồng chí: thương tiếc người đã mất nhưng không thể quên tình cảnh đất nước đang trong cảnh “trăm luân”. Cũng chung motif này, bài thơ *Độc Kiếm Phong điếu Hoàng Hoa Cương liệt sĩ thi hữu cảm*, Nguyễn Thượng Hiền vừa bộc lộ niềm cảm kích về sự hy sinh của các liệt sĩ cách mạng Trung Quốc, vừa liên hệ đến bốn phận của bản thân đối với dân tộc, đất nước Việt Nam:

*Chung đương bách chiến phục sơn hà,
Hải quốc phong vân tráng tân sử.
(Quyết liễu trăm trận cứu non sông,
Gió mây tô điểm bộ sử nước.)*

Ngô Đức Kế lại chọn một cách nói chí khác: bày tỏ “sự hổ thẹn” trước người đồng chí đã hy sinh. Tất nhiên ta hiểu đây là sự hổ thẹn của người tự ý thức cao về trách nhiệm với đất nước, một cách tác giả tự nhắc nhở:

*Lâm nguy tất cánh quân năng tử,
Tâm quý ngô sài nhĩn độc sinh.
(Lúc lâm nguy, rốt lại chỉ anh là người có tài chết được,
Bọn chúng tôi hổ thẹn vì cứ cam lòng sống mãi.)*

(Ngô Đức Kế - *Khấp Ngư Hải*)

Lịch sử văn học Việt Nam

Đặng Đoàn Bằng, tác giả của *Việt Nam nghĩa liệt sử* đã để lại hàng loạt bài thơ điệu các nhà chí sĩ Tăng Bạt Hổ, Nguyễn Đức Công, Đỗ Cơ Quang, Hoàng Văn Kỳ, các liệt sĩ Hà thành, nghĩa dân các tỉnh Trung Kỳ... Các nhà nho yêu nước nhìn thấy ý nghĩa cao cả của cái chết yêu nước và ngợi ca sự hy sinh ấy.

Thơ tuyệt mệnh cũng là loại thơ khá phổ biến trong giai đoạn này. Tuyệt mệnh thi là thơ làm vào thời điểm đối diện với cái chết, đối với người chí sĩ lại chính là dịp tự nhìn lại những việc mình chưa làm được. Không có mây may chút gợn nào về bản thân, chỉ thấy hổ thẹn trước đất nước vì chưa làm được gì để cứu nước:

*Nhất sự vô thành mẫn dĩ ban,
Thử sinh hà diện kiến giang san.
(Một việc chưa thành tóc nhuộm màu,
Non sông ngảnh lại thẹn mày râu.)*

(Nguyễn Thành - *Tuyệt mệnh thi*)

Trần Cao Vân (hiệu là Bạch Sĩ) trước giờ phút lâm hình, nhìn lại dù sự nghiệp dang dở nhưng tự tin vào tấm lòng “trung nghĩa” của mình gửi lại cho thiên thu:

*Bách Việt giang sơn vô Bạch Sĩ,
Nhất không trung nghĩa hữu thanh thiên.
Anh hùng để cục hữu thành bại,
Công luận thiên thu phó sử biên.
(Đất Việt đâu không còn Bạch Sĩ,
Khí trung kia vẫn ngập bầu trời,
Anh hùng sá kể cơn thành bại,
Sử sách ngàn thu chép rạch ròi.)*

(Trần Cao Vân - *Tuyệt mệnh thi*)

Khóc đồng chí, làm thơ tuyệt mệnh thực ra là đối diện trực tiếp trước cái chết - một vấn đề muôn thuở đặt ra cho nhân sinh. Về cơ bản, các nhà nho yêu nước được vũ trang quan điểm truyền thống của Nho giáo về “sát thân thành nhân”, “xả thân thù nghĩa”. Chỉ có khác là dưới

những khái niệm có vẻ sáo mòn về “trung nghĩa”, “giang sơn”, chính là quyết tâm sắt đá đấu tranh cho tự do, độc lập của dân tộc không sợ gian khổ hy sinh, kể cả tù đầy, án tử hình. Các nhà chí sĩ từ lâu đã không còn đồng nhất “vua” (quân) với “nước” (quốc) nữa. Nhưng thái độ khắc kỷ, tinh thần xả thân thủ nghĩa, tinh thần tự nhiệm cao chính lại là những phẩm chất truyền thống khá bền vững của nhà nho trong lịch sử. Truyền thống này tỏ rõ sức sống và thực sự đã phát huy giá trị trong hoàn cảnh đấu tranh giành độc lập dân tộc. Nếu theo dõi sự vận động tiếp tục của dòng văn thơ yêu nước trong các giai đoạn sau ở thế kỷ XX, dễ thấy sự tiếp nối đó.

IV. MỘT VÀI ĐẶC ĐIỂM CỦA THI PHÁP THƠ CA YÊU NƯỚC

1. Không gian và thời gian nghệ thuật

Không gian và thời gian nghệ thuật trong thơ gắn liền với cái tôi trữ tình, là tọa độ xác định vị trí của cái tôi ấy trong thế giới. Cái tôi của các nhà chí sĩ trong thơ là những nhà hoạt động cách mạng, hình tượng cái tôi được miêu tả bằng các chiều kích không - thời gian riêng không giống với cái tôi trong các loại thơ khác.

Trước hết, ấn tượng đậm nét nhất là thơ yêu nước gắn liền với hai loại không gian đặc trưng: nhà tù (trước hết là nhà tù Côn Đảo) và hải ngoại. Nhiều nhà chí sĩ bị bắt bớ, giam cầm, nhiều người phải xuất dương ra hải ngoại để tìm đường cứu nước. Không gian thơ tự nhiên được mở rộng và mang đậm màu sắc hiện thực, người ngồi tù giữa một hòn đảo ngoài trùng khơi, người vào Nam Kỳ, người sang Nhật Bản, người sang Pháp, nói như Đặng Nguyên Cẩn *Kỷ nhân đông độ, kỷ nam hành* - Biết bao người đi Nhật, biết bao người vào Nam. Không còn là không gian vũ trụ chung chung như vẫn gặp trong thơ nhà nho xưa nữa. Ngoài những cụm từ như mưa Âu gió Mỹ, mưa Âu gió Á vốn rất phổ biến trong thơ văn đầu thế kỷ ra, ta bắt gặp nhà tù Côn Đảo, thậm chí cả nhà ngục Xăng-tê (Pháp) qua những bài thơ cảm tác của những người yêu nước bị lưu đày. Phan Châu Trinh có bài *Đập đá ở Côn Lôn*, Cảm tác lúc bị giam ở ngục Xăng-tê, Ngô Đức Kế viết *Tích*

Lịch sử văn học Việt Nam

niên kim nhật đáo Côn Lôn (Ngày này năm trước đến Côn Lôn), Huỳnh Thúc Kháng có *Đáo Côn Lôn tam niên kỷ niệm thi* (Thơ kỷ niệm ba năm đến đảo Côn Lôn), Nguyễn Thành viết *Tích niên kim nhật đáo Côn Lôn* (Ngày này năm ngoái đến đảo Côn Lôn), Trần Cao Vân viết *Côn Lôn cảm tác*, Lê Đại có *Từ Côn Lôn gửi bạn ở Hà Nội*. Huỳnh Thúc Kháng đã biên tập cả một tập thơ tù! Không gian nhà tù và hải ngoại thể hiện rất độc đáo qua hình tượng “hồi thủ” (ngoái đầu nhìn về) và các motip tiền biệt, lưu biệt. Có lẽ chưa bao giờ trong thơ chữ Hán của nhà nho lại xuất hiện nhiều hình tượng “hồi thủ” như trong thơ của các chí sĩ yêu nước giai đoạn đầu thế kỷ XX. Từ Côn Lôn, Đặng Nguyên Cẩn “hồi thủ” ngoái nhìn về “giang sơn” (*Hồi thủ giang sơn bách cảm tình - Quay đầu nhìn sông núi, ngổn ngang trăm mối cảm tình*). Nguyễn Thượng Hiền *Hồi đầu nam cực vân minh minh* (Ngoảnh đầu về nam thấy mây mờ mịt). Huỳnh Thúc Kháng *Hồi thủ giang sơn mộng vị tinh* (Ngoảnh nhìn non sông còn đắm chìm trong giấc mơ chưa tỉnh). Lương Ngọc Quyến *Nam quan hồi thủ tứ du du* (Ngoảnh nhìn cảnh thân tù lòng đau man mác). Ngũ nghĩa của hành động “ngoái đầu nhìn lại” vừa hàm nghĩa lưu luyến, gắn bó, lại vừa thể hiện sự xót xa, thương mến của người ở nơi xa dành cho đất nước. Có thể là vì thế mà hình ảnh “hồi thủ” được các chí sĩ hoặc là xuất dương, hoặc là ngồi tù ưa sử dụng.

Cùng với tư tưởng đề cao *doanh sinh*, ta thấy thấp thoáng một không gian nghệ thuật tuy chưa đậm nét song rất mới trong thi ca yêu nước của nhà nho, đó là không gian *biển* và không gian *thành thị*.

*Như muốn sự bán buôn cho dễ,
Thời gần sông gần bể mới hay.
Muốn nghề kỹ xảo trong tay,
Học khôn phải ở gần ngay thị thành.*

(Nguyễn Thượng Hiền - *Hợp quần doanh sinh thuyết*)

Hình tượng biển rất hiếm xuất hiện trong thi ca nhà nho, nếu có, chẳng hạn như trong một số bài thơ của Cao Bá Quát, thì đều được diễn tả như là biểu trưng của “hoạn hải ba đào” (làm quan như đi trên sóng biển), đầy đe dọa. Còn bây giờ, các đại dương trở thành không gian hoạt động của những con người lý tưởng, cần học tập: *Thái Bình, Ấn Độ, Tây Dương, Mỹ, Phi, Á, Úc là đường chiều mai*. Phan Châu Trinh đã kể tên những đại dương mà người trong thiên hạ đang tung hoành để cổ vũ ý chí hướng ra biển, hướng ra thế giới của dân tộc ta. Xưa Nguyễn Bình Khiêm đánh giá *thành thị* là những không gian làm tha hóa nhân cách đạo đức Nho gia: “Ở triều đình thì tranh nhau về danh, ở chợ búa thì tranh nhau về lợi” (*Trung tâm quán ngụ hứng*). Nhưng bây giờ, biển cả và thành thị được đề cao, trở thành không gian quan trọng không thể thiếu. Không gian đạo đức mờ nhạt, không gian hoạt động thực tiễn được nhấn mạnh. Điều đó ta bắt gặp cả trong cách nhìn mới mẻ của Nguyễn Thượng Hiền đối với loại không gian ẩn dật truyền thống. Rừng núi không còn là nơi ẩn cư, lánh đục tìm trong nữa mà là nơi mưu toan việc làm ăn sinh lợi:

*Việc mục súc, việc trồng cây,
Gần rừng gần núi, sự này dễ toan.*

Thời gian nghệ thuật gắn liền với không gian nghệ thuật. Đối với thơ yêu nước, những thời điểm hay được nhắc đến nhiều nhất là những giây phút tiễn biệt, kẻ ở người đi nhưng tuyệt nhiên không hề có cảm giác đất khách quê người của thơ xưa (*Xuất dương lưu biệt*); là lúc đi đây, là thời điểm ngồi trong tù, lúc viết thơ tuyệt mệnh, là giây phút lâm hình, những thời điểm căng thẳng nhất, quyết liệt nhất, “kịch tính” nhất. Nhưng chính những thời điểm đó lại giúp bộc lộ nhân cách, bản lĩnh và cái mới của nhà chí sĩ tốt nhất. Nếu những thời điểm trăng thanh gió mát, những phút ngồi câu cá dễ tả không gian ẩn dật nhất, hay thời điểm ngồi đọc sách, dạo bước nơi cung điện vào buổi chiều tà phù hợp với tâm trạng của người ưa hoài cổ thì những thời điểm “kịch tính” nói trên lại tô đậm hình tượng người chiến sĩ xông pha, đương đầu với bao hiểm nguy, chấp nhận những thử thách thân xác cam go nhất.

Lịch sử văn học Việt Nam

Cũng có dạng thời gian mới chưa từng có trong thi ca nhà nho trước đây: đó là kiểu thời gian hiện tại với ý thức về cạnh tranh toàn cầu. Đó là thời đại *Á - Âu xáo trộn* (Phan Bội Châu), thời đại phải so sánh với *người Âu người Mỹ* (Phan Châu Trinh), thời đại cạnh tranh rung động cả năm châu: *Vật cạnh phong trào hácm ngũ châu* (Phan Châu Trinh). Một thời đại không yên tĩnh, một thời đại gấp gáp, nếu không bắt kịp thì dân tộc có thể gặp nguy cơ diệt chủng. Nhà nho lúc này không còn mơ màng về lịch sử tuần hoàn với sự đắp đổi của hưng-vong thịnh-suy nữa.

2. Thể thơ và ngôn ngữ

Sáng tác của các nhà nho có hai nhóm rõ rệt, mỗi nhóm có một đặc trưng riêng về thể thơ và ngôn ngữ thơ. Nhóm thơ viết cho bản thân, viết cho bạn bè đồng chí về cơ bản là thơ nói chí. Do đó, thể loại được lựa chọn chủ yếu vẫn là thơ Đường luật, ngôn ngữ chủ yếu vẫn là chữ Hán. Nhóm thứ hai là thơ tuyên truyền, nhằm vào đối tượng “người quốc dân”, tức nhân dân nói chung, nên hoặc là bằng chữ Hán nhưng được dịch ra thơ lục bát hay song thất lục bát để dễ phổ biến (tiêu biểu là *Hải ngoại huyết thư* của Phan Bội Châu), có thể trực tiếp viết bằng thể lục bát, song thất lục bát.

Nhóm sáng tác bằng thơ Đường luật có hạn chế dễ thấy do sử dụng những từ ngữ có sẵn để diễn đạt những tâm sự, tình cảm mới. Chẳng hạn như trường hợp dùng khái niệm *giang sơn* vốn là khái niệm xưa cũ, rất hạn chế đối với việc chuyển tải ý niệm mới về đất nước của nhân dân. Trường hợp dùng khái niệm *trung nghĩa* cũng như vậy: trung nghĩa là mô hình đạo đức lý tưởng của nhà nho, người chọn vị trí trên có vua, dưới có dân. Nhưng bây giờ có ai nghĩ đến trung với vua nhà Nguyễn nữa không? Khái niệm *nam nhi* cũng là một khái niệm chỉ người anh hùng kiểu cũ, con người khát khao lập công danh sự nghiệp, dám coi thường các phương diện nhân bản của con người (ăn, mặc, ở, điều kiện vật chất, vấn đề tình yêu và tình dục). Nhưng mẫu hình nam nhi lại bao hàm cả tư tưởng nam quyền, trọng nam khinh nữ. Mặt đáng kính trọng thì đã rõ: đây là những con người dám bỏ mình vì đất nước, vì nhân dân, nhưng

mặt hạn chế ta cũng không thể né tránh. Cái nhìn nghiệt ngã của các nhà chí sĩ đối với nàng Kiều (cho rằng Kiều là dâm, là đi) và *Truyện Kiều* (cho rằng *Truyện Kiều* chỉ là thứ sách mua vui rẻ tiền) cho thấy một giới hạn khó tránh khỏi trong lý tưởng nam nhi, làm trai của các cụ.

Có thể nói, sự cách tân trong thơ ca yêu nước về hình thức thể loại thơ Đường luật không nhiều, nó chỉ đổi mới về phương diện nội dung nhờ bầu nhiệt huyết chứa chan của các tác giả. Nhưng nội dung mới lại bị hạn chế do khuôn khổ thể loại cũ.

Nhóm thơ ca viết nhằm tuyên truyền, giác ngộ nhân dân tất nhiên phải dùng ngôn ngữ dân gian, dùng thể thơ dân gian để tư tưởng dễ đi vào quần chúng nhân dân. Thành công đáng kể của nhóm thơ này nằm ở chỗ đã biết sử dụng những từ ngữ theo cách cảm cách nghĩ của người bình dân, phù hợp với truyền thống văn hóa. Trường hợp gọi hồn, chiêu hồn, kêu hồn đất nước là một ví dụ tiêu biểu.

Gọi hồn là một hiện tượng phổ biến của văn hóa truyền thống, nhưng thông thường, người ta chỉ gọi hồn của một cá nhân nhất định, chẳng hạn như chiêu hồn Khuất Nguyên (nhà thơ Nguyễn Du từng viết bài *Phản chiêu hồn*, phản đối việc gọi hồn Khuất Nguyên). Đến giai đoạn cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX đã xuất hiện hình thức gọi hồn nước. Đất nước được hình dung như một con người bằng xương bằng thịt, có linh hồn, có ý chí, cần được thức tỉnh để tự cường. *Tỉnh quốc hồn ca* của Phan Châu Trinh cho thấy tác giả muốn thức tỉnh, làm sống lại “lòng” người dân Việt, tức ý chí tiến thủ, quyết tâm tranh đấu với đời. Phan Châu Trinh nhắc nhở cái vạ chết lòng: *Nợ phong tục kiêu ngoa cầu thả, Kìa nhân tâm kiếp đọa sai nghi, Người còn lòng đã chết đi, Nghìn năm tích tộ vậy thì ở đâu?* Một dân tộc thiếu ý chí tiến thủ, thiếu bản lĩnh đấu tranh, thiếu tầm nhìn xa rộng có khác chi như là một thân thể thiếu linh hồn, chỉ còn lại cái xác. Nguyễn Quyền *Kêu hồn nước* thực ra là đã phá quyết liệt nhân tâm thể đạo, phê phán phong tục hủ bại vốn làm suy yếu sức mạnh tự cường của dân tộc. Chiêu hồn, gọi hồn thực chất là phê phán sự hèn kém, khích lệ ý chí, tinh thần đấu tranh, vươn lên của dân tộc. Vì hiện tình lúc đó, dân tộc ta như chưa có hồn, mất hồn, lạc hồn:

Lịch sử văn học Việt Nam

Người đi gọi, kẻ đi tìm,
Biết đâu đài múa mà đem hồn về?
Mấy lần mưa ám mây che,
Bâng khuâng như tỉnh như mê nửa phần.
Hay là ở đám thôn dân,
Hồn còn tranh cạnh nơi ăn chốn ngồi?
Hay là ở đám rong chơi,
Hồn còn ham muốn cuộc vui li bì?
Hay là ở chốn sơn khê,
Hồn còn ngơ ngẩn chưa nghe chuyện gì?
Hay là ở đám khoa thi
Hồn còn mãi miết giữ nghề văn chương?
Hay là ở đám quan trường
Hồn còn tấp tểnh toan đường tìm ra?
... Than ôi hồn nước ta ơi!
Tĩnh nghe ta gọi mấy lời đồng tâm!

Phạm Tất Đắc viết *Chiêu hồn nước* trình bày một cách hệ thống các loại thảm cảnh của hồn nước:

Đêm khuya cảnh vắng im trời,
Khôn thiêng chẳng hỏi, hồn ơi hồn về...
Kể từ hồn lạc đến nay,
Đêm đêm khóc khóc, ngày ngày than than.
Cũng có kẻ trên ngàn nhỏ máu,
Cũng có người nường nấu phương xa.
Cũng người bỏ cửa bỏ nhà,
Cũng người lo nghĩ tuyết sa mái đầu.
Cũng có kẻ làm trâu làm ngựa,
Cũng có người đẩy tớ con đòi,
Cũng thẳng buôn bán giống nòi,
Khôn thiêng chẳng hỏi hồn coi cho tường.
Có mồm nói không đường mà nói,
Có chân tay người trói chân tay.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Mập mờ không biết dở hay,
Ừ ừ cạc cạc công này việc kia.
Hồn hơi hồn đêm khuya canh vắng,
Hồn nghe hồn có đắng cay không?*

Chọn một hình thức của văn hóa tâm linh, qua khái niệm gọi hồn rất quen thuộc với nhân dân Việt Nam, các nhà chí sĩ đã góp phần thức tỉnh khát vọng và ý chí yêu nước, tinh thần quật cường, không cam tâm làm nô lệ.

Nhóm thơ ca tuyên truyền có một đặc điểm dễ thấy là thể hiện nhiệt tình cách mạng sục sôi của tác giả. Người viết thường dùng hình thức đối thoại, đặt câu hỏi, những lời bình luận trữ tình đầy đau đớn, uất ức, khiến cho người đọc khó có thể bình thản đọc qua bài thơ. Về phương diện này, có thể xem bài thơ *Chiêu hồn nước* của Phạm Tất Đắc là tiêu biểu nhất.

*Nghĩ lắm lúc đang cười hóa khóc,
Muốn ra tay ngang dọc dọc ngang.
Vạch trời thét một tiếng vang,
Cho thân tan với giang san nước nhà!*

Thể thơ song thất lục bát được dùng rộng rãi trong thi ca yêu nước đầu thế kỷ XX khơi gợi một nỗi buồn da diết của cảnh nước mất nhà tan, đánh thức trách nhiệm, lương tâm mỗi người dân Việt.

Nhìn chung, về mặt nghệ thuật, thơ ca yêu nước chưa phải đã có nhiều thành công. Các tác giả cũng không đặt mục tiêu sáng tác văn chương nghệ thuật. Trần Đình Hượu có lý khi nhận xét: “Các nhà nho duy tân chủ trương nhiều thay đổi liên quan đến văn học và dùng văn học để đề xướng những thay đổi đó. Tuy vậy chỗ họ nhe nhảm là văn hóa, chứ không phải văn học”⁽¹⁾. Mà cũng không thuần túy chỉ là văn hóa, đây là sáng tác nhằm mục đích truyền bá tư tưởng mới

1. Trần Đình Hượu - Lê Chí Dũng, "Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời 1900-1930", in trong *Văn học Việt Nam 1900-1945*, Nhiều tác giả, NXB Giáo dục, 1998, tr.85.

của các nhà tư tưởng chứ không phải của nhà văn chuyên nghiệp. Về phương diện này, chủ trương của Khổng Tử - *Từ đạt nhi dĩ hĩ* (*Ngôn từ chỉ cần diễn đạt được (tư tưởng) là đủ*) vẫn giữ nguyên giá trị.

KẾT LUẬN

Trong giai đoạn chuyển tiếp từ văn học loại hình trung đại sang loại hình hiện đại, thơ ca yêu nước của các nhà chí sĩ có một vị trí đặc biệt. Nếu nói có một sự đổi mới có nguồn gốc “nội sinh” thì thơ ca yêu nước chính là minh chứng cho sự đổi mới đó. Tất nhiên, xét cho cùng thì không thể bác bỏ nguồn gốc xa gần của những tư tưởng Tây phương, cho dù đến Việt Nam qua ngã *tân thư*, tức là qua phương tiện chữ Hán. Nhưng rõ ràng thì ca yêu nước đã cho thấy thực tế cuộc sống đã có sức mạnh làm lung lay nhiều tư tưởng cũ, tạo nền tảng cho sự tiếp nhận các luồng tư tưởng mới.

Đổi mới mang tính nội sinh là sự đổi mới tự phát và không đồng bộ. Sự chuyển biến về nội dung tư tưởng mạnh mẽ hơn sự đổi mới về thi pháp, về thể loại và ngôn từ. Nhưng dẫu sao, thi ca yêu nước cũng vẫn là một dòng trong cả trào lưu tiến lên hiện đại hóa nền văn học dân tộc ở đầu thế kỷ XX.

Chương X

THƠ TRÀO PHÚNG ĐẦU THẾ KỶ XX(*)

Thơ trào phúng là một trong những tiếng nói cuối cùng của loại hình văn học trung đại, là một trong những hiện tượng tiêu biểu báo hiệu sự chuyển đổi của văn học từ loại hình trung đại sang hiện đại. Không phải ngẫu nhiên mà hầu hết các tác giả viết trào phúng là những nhà nho sống và sáng tác ở cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX. Cũng không phải ngẫu nhiên mà có người đã xếp một số tác gia trào phúng như Nguyễn Khuyến, Tú Xương, Nguyễn Văn Lặc vào phạm trù “những nhà văn Nôm cuối cùng”⁽¹⁾. Tìm hiểu thơ trào phúng trong giai đoạn 30 năm đầu thế kỷ chính là xác lập những biểu hiện cụ thể của giai đoạn chuyển đổi sang nền văn học hiện đại.

1. THƠ TRÀO PHÚNG BÁO HIỆU SỰ CÁO CHUNG CỦA VĂN HỌC NHÀ NHO

Nói đến thơ văn trào phúng tất nhiên phải nói đến cái cười như một yếu tố không thể thiếu. Có thể có người quan niệm rằng trào phúng chỉ cần có nội dung đả kích, châm biếm mà không cần tiếng cười. Chẳng hạn, Vũ Ngọc Khánh căn cứ vào một đoạn thơ trong *Thiên Nam ngữ lục*: *Rằng dương gian đũa Sĩ Thành, Đọc thơ trào phúng thiên đình rẻ doi... Phán truyền sau trước đình ninh, Đọc thơ trào phúng, ý tình xem sao rồi xem bài thơ ấy (số 60) không thấy có tiếng cười, đã kết luận: “Không có*

(*) GS.TS. Trần Nho Thìn viết.

1. Phạm Thế Ngũ, *Việt Nam văn học sử giản ước tân biên*, tập III, *Văn học hiện đại, 1862-1945*, NXB Đồng Tháp, 1998.

gì lạ cả nếu ta hiểu rằng chất trào phúng mà người xưa yêu cầu chính là ở chỗ tố cáo, ở sự bất bình, chớ không phải ở cái hài, cái cười mà thôi”⁽¹⁾. Ông tiếp tục: “Chúng tôi nghĩ rằng, nhìn nhận bản chất trào phúng Việt Nam, cần chú ý đến những mục tiêu phủ định, đả phá, tiêu diệt kẻ thù - kẻ thù của lương tri, chân lý của độc lập tự do - trào phúng ở đây rõ ràng là một thứ vũ khí. Còn tiếng cười ào ạt hay thâm trầm, kín đáo, xuất hiện hay không xuất hiện như đã nói trên kia sẽ có giá trị tô cho màu sắc trào phúng Việt Nam thêm biến hóa, chứ không thể coi là cứu cánh hiển nhiên, không có không được” (tr.15). Dựa vào cách hiểu như vậy về trào phúng, Vũ Ngọc Khánh đã mở rộng biên độ của lịch sử thơ trào phúng Việt Nam lên mãi tận Nguyễn Trãi, trong khi đó, sáng tác của Nguyễn Trãi không gây nên tiếng cười. Nói chung do đề cao nội dung đấu tranh xã hội của trào phúng, ông đã xem nhẹ bản thân tiếng cười như một phạm trù thẩm mỹ đặc biệt, do đó ông đã đưa vào sách sưu tầm *Thơ văn trào phúng Việt Nam* một số bài thơ không có chất hài, không làm người đọc cười. Thiết nghĩ, một khái niệm được sử dụng cần có một chuẩn mực khoa học nào đó, không nên tự mình đặt ra khái niệm riêng. Vấn đề không phải là nói cái gì mà là cách nói thế nào. Khái niệm “trào phúng” có phần gần với khái niệm “satira” mà giới nghiên cứu quốc tế áp dụng. *Từ điển Thơ* của Kviathovski định nghĩa *satira* như sau: “Một thể loại văn học nghệ thuật bằng văn xuôi hay thơ có nhiệm vụ phê phán, bóc trần và cười nhạo những hiện tượng đáng phủ định của hiện thực”⁽²⁾. *Từ điển bách khoa toàn thư văn học* định nghĩa *satira* là “Một thể loại của cái hài: sự vạch trần có tính chất phủ định, không thương xót đối tượng thể hiện (và phê phán), sự vạch trần này được giải quyết bằng tiếng cười”⁽³⁾. Do đó trong chương này, chúng tôi hiểu

1. Vũ Ngọc Khánh, *Thơ văn trào phúng Việt Nam*, NXB Văn hóa - Thông tin, H., 2003, tr.13.

2. *Từ điển Thơ*, NXB Bách khoa toàn thư Xô viết, M., 1966, tr.253.

3. *Từ điển bách khoa toàn thư văn học*, NXB Bách khoa toàn thư Xô viết, M., 1987, tr.370.

một khi được gọi là “trào phúng”, thơ văn trào phúng nhất định phải có yếu tố gây cười, phải coi cái cười như một yếu tố mỹ học không thể thiếu. Có thể có những cung bậc khác nhau, cười vô hại hay cười nhằm mục đích đả kích, nhưng nhất thiết tác phẩm trào phúng phải gây cười. Chúng tôi sẽ xem xét thơ trào phúng như là một hiện tượng lịch sử - thẩm mỹ, theo đó cái cười là điều kiện bắt buộc, và nhà nghiên cứu phải lý giải được một sự thực là phải đợi đến một lúc nào đó, nhà nho mới coi cái cười là một phạm trù thẩm mỹ.

Để thấy vị trí độc đáo của thơ trào phúng trong tiến trình vận động từ văn học trung đại sang văn học hiện đại, cần nhìn lại dù chỉ rất khái quát vận mệnh của tiếng cười trong văn học trung đại.

Cười vốn là một phản ứng tâm lý, cảm xúc rất tự nhiên của con người trước cuộc sống nhưng cái cười có được nhà nho nhìn nhận như là một phạm trù thẩm mỹ hay không lại là chuyện khác. Nhà nho vốn là một nhân vật văn hóa theo đuổi lý tưởng *thánh nhân*. Thánh nhân là mẫu người có nhân cách đạo đức cao cả - tất nhiên là đạo đức theo cách quan niệm của nhà nho. Một trong những đặc điểm tiêu biểu của nhân cách thánh nhân là tính chất siêu phàm, thoát tục: những gì thuộc về cái bản năng, cái tự nhiên bị bậc thánh nhân có ý thức khắc phục, vượt qua. Các ham muốn vật chất thông thường của nhân loại, những thèm khát bản năng, những xúc cảm phổ biến đều được họ kiểm soát chặt chẽ. Bậc thánh nhân nhận được những phẩm chất đạo đức, tài năng phi thường từ trời đất, vũ trụ và tự lãnh nhận trách nhiệm giáo hóa cho *chúng nhân* để xây dựng một xã hội *có Đạo*, tức một cuộc sống khác hẳn cuộc sống tự nhiên vẫn đang diễn ra xung quanh con người.

Hình mẫu thánh nhân chi phối sâu sắc sáng tác của nhà nho. Vì chủ trương giáo huấn đạo đức nên xét về phương diện thẩm mỹ, cái đẹp của văn chương truyền thống có nghĩa là cái đạo đức. Cái gì phù hợp với cái đạo đức thì đó là cái đẹp. Một câu văn, câu thơ, một đề tài, bức tranh hiện thực cuộc sống, một thể loại văn học chỉ lỗi cuốn nhà nho khi chúng phù hợp với lý tưởng đạo đức của họ. Mặt khác, vì lý tưởng đạo đức ở đây là đạo đức Nho giáo, nó đối lập với cái bản năng, tự nhiên, nên cái đẹp trong

Lịch sử văn học Việt Nam

quan niệm nhà nho cũng đối lập với cái tự nhiên. Định nghĩa *cái đẹp là cuộc sống* là một định nghĩa mang tính thần hiện đại, trái ngược với quan niệm của nhà nho vốn gắn cái đẹp với Đạo. Tiếng khóc, tiếng cười theo nghĩa là những phản ứng mang tính chất cảm xúc và tự nhiên nhất thường không xuất hiện trong văn chương nhà nho chính thống. Nhà nho chủ trương lấy lý hóa giải tình cảm, chủ trương kiềm chế, làm chủ, kìm nén cảm xúc, “chế tình nhiệm tính”. Mục tiêu giáo huấn không cho phép nhà nho nói cười một cách tự nhiên. Cái hài vắng bóng trong thơ văn nhà nho. *Côi phạm tục khỏi lòng phạm tục, Học thánh nhân chuyên thói thánh nhân* (Nguyễn Trãi, *Quốc âm thi tập*, *Bảo kính cảnh giới*, bài 50). Trong thơ trữ tình, cái tôi tác giả ôm ấp lý tưởng trí quân trạch dân, với học vấn, trí tuệ và phẩm cách đạo đức siêu việt, họ đứng cao hơn cuộc sống trần thế để thực hiện sứ mạng của những đấng thiên sứ. Khi một không khí trang nghiêm, cao cả ngự trị thì không thể chấp nhận tiếng cười đùa. Trong các thể loại văn học tự sự, lý tưởng thánh nhân thường được các nhân vật chính diện chuyển tải. Nhưng dù là nhân vật trữ tình hay tự sự, cảm quan trào phúng như một cảm quan thẩm mỹ hầu như vắng mặt trong văn học nhà nho thời trung đại. Về điểm này Trần Đình Hượu đã phân tích khá sâu sắc: “Thơ nhà nho căn bản có tính trữ tình, viết cho mình, cho người đồng điệu, chứ không phải cho công chúng. Họ muốn tranh thủ sự đồng tình của người đọc với một tâm sự, chứ không phải mong độc giả tán thưởng một cái nhìn sắc sảo. Quan niệm văn học như thế không dành chỗ đứng xứng đáng cho thơ trào phúng vốn là một loại thơ ca có tính trí tuệ, nhằm mổ xẻ, bóc trần sự thật, tìm tiếng cười hường ứng của công chúng. Trong nhà nho tuy cũng có người nổi tiếng về tài khôi hài, nhưng trước đây không có nhà nho nào viết nhiều thơ trào phúng. Quan niệm của nhà nho - văn học không để cười cợt và phê phán - thành sự cản trở tự nhiên đối với thơ trào phúng”⁽¹⁾.

1. Trần Đình Hượu - Lê Chí Dũng, "Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời 1900-1930", in trong *Văn học Việt Nam 1900-1945*, Nhiều tác giả, NXB Giáo dục, 1998, tr.138-139.

Giới nghiên cứu quốc tế cũng có những nhận định tương tự như vậy, thậm chí đã có nhà nghiên cứu tìm cách lý giải một cách hệ thống nguyên nhân của sự thiếu vắng cái hài trong văn học phương Đông truyền thống. Trong bài viết *Cái hài và sự lý giải nó về phương diện lý luận ở Trung Quốc*, L. Đ. Poznheeva dẫn sự việc được Tư Mã Thiên kể lại trong *Sử ký* với nhận xét rằng Khổng Tử chống lại cái hài và thái độ của Khổng Tử đã thành khuôn mẫu cho thái độ chính thức của Nho gia đối với cái hài. Nếu như cái hài được xem như là phẩm chất tất yếu của văn học dân gian thì văn học Nho gia chống lại cái hài. Nhà nho ngay từ Khổng Tử đã đặt cái hài “ra ngoài vòng pháp luật”. Tác giả viết: “Sự lên án chính thức hai loại hình quan trọng nhất của văn học - sử thi và kịch - chứng thực cho cuộc đấu tranh ở Trung Quốc giữa hai nền văn hóa - nền văn hóa chính thống, văn hóa Nho giáo và văn hóa dân chủ, nhất là văn hóa trào tiêu dân gian như là nền văn hóa nổi loạn, gắn gũi với nghệ thuật thể tục”⁽¹⁾. Tác giả cũng cho biết Lưu Hiệp trong *Văn tâm điều long* tuy có nói đến vai trò giáo huấn của cái hài nhưng cũng phê phán cái hài làm phương hại đến đức. Mãi đến Lý Ngự (1611-1680) mới chú ý đến vị trí quan trọng của cái hài, nhưng đây lại là cái hài trên sân khấu kịch, có tính chất phi chính thống theo quan điểm nho gia.

1. Xem L. Đ. Poznheeva. *Komicheshoe i ego teoreticheskoie osmyslenie v Kitaie*. (*Cái hài và sự lý giải nó về phương diện lý luận ở Trung Quốc*), sách *Teoreticheskie problemy izucheniya literatury Dal'nego Vostoka* (*Các vấn đề lý luận của việc nghiên cứu văn học phương Đông*), M, 1974, tr.87. Tác giả dẫn ra sự kiện được Tư Mã Thiên chép trong *Sử ký*, *Khổng Tử thế gia*: Tể Cảnh Công cho bọn con hát và bọn lùn (vai hề) nhảy nhót mua vui nhân cuộc gặp mặt với Lỗ Định Công. Khổng Tử khi ấy đang làm đại tư khấu cho nước Lỗ đã bước ra nghiêm khắc phê phán bọn diễn viên hài này mà cho rằng phải trừng phạt chúng nghiêm khắc vì chúng chế nhạo các vị khách. Tể Cảnh Công buộc phải cho chặt chân tay chúng, mặc dù đây vẫn là trò mua vui quen thuộc trong cung đình nước Tề. Khổng Tử muốn đưa lễ vào sinh hoạt văn hóa cung đình, muốn thế phải chống lại cái hài, phải tuyên bố các diễn viên hài nằm ngoài vòng pháp luật.

Nhà nghiên cứu Weihe Xu trong một bài khảo cứu gần đây có lẽ lần đầu tiên đã đưa ra một hệ thống các lý lẽ biện giải về nguyên nhân khiến cho tiếng cười rất hiếm hoi trong thơ ca của nhà nho. Trong một bài viết công phu, nhà nghiên cứu này đã nhắc lại nhận định của Lâm Ngữ Đường, một nhà văn trào phúng nổi tiếng của Trung Quốc hiện đại, rằng *lễ giáo* (được ông dịch là *Confucian decorum* hoặc *Confucian puritanism*) khiến cho người ta về mặt đạo mạo, khó gần với tiếng cười. Nói tổng quát, “Trong khi thừa nhận phản đề hình như rất tự nhiên giữa sự trang nghiêm/ đạo mạo với cái cười/ trào phúng, sức nặng khổng lồ của lễ giáo trong vấn đề này đã làm cho khuôn mặt trở nên đạo mạo”⁽¹⁾.

1. Xem Weihe Xu, *Đường lối trình hiện của Nho gia và ảnh hưởng của nó đến óc hài hước của người Trung Quốc* (*The Confucian politics of appearance and its impact on Chinese humor*), tạp chí *Philosophy East & West*, Volume 54, Number 4 October 2004, University of Hawaii Press, tr.514. Trong bài viết này, tác giả đã khảo sát một cách hệ thống các nguyên nhân dẫn đến tình trạng nho gia xem nhẹ tiếng cười. Khái niệm appearance chúng tôi tạm dịch là *trình hiện* vì được tác giả dùng tương đương với khái niệm “Tượng” mà Chu Dịch giải thích “Kiến nài vị chi tượng” (bộc lộ rõ ra bên ngoài cái vốn không nhìn thấy được gọi là tượng). Trình hiện là khái niệm chỉ việc nho gia xuất hiện, trình bày mình trước xã hội, trước chúng nhân. Tác giả cho biết, theo *Lễ ký*, người quân tử trình hiện trước xã hội qua dung mạo, nét mặt, hình dung, ngôn ngữ. Theo tác giả có bốn nguyên tắc cơ bản quy định đường lối trình hiện của nho gia: 1) Nguyên tắc hàng đầu, căn bản nhất là sự liên hệ qua lại của tất cả sự vật. 2) Từ đó, căn cứ thứ hai: sự trình hiện có quan hệ tương hỗ với chân lý/ sự thật, sự trình hiện bao giờ cũng bộc lộ một sự thật, chân lý nào đó. Người ta có thể biết sự thật, chân lý qua sự trình hiện. Khổng Tử nói “sát ngôn nhi quan sắc” (quan sát ngôn ngữ và sắc mặt để biết bản chất của một người nào đó) vì ngôn từ bộc lộ Tâm của con người, bộc lộ tính cách con người. 3) Cái bản chất bên trong can thông qua cái bên ngoài, cái bên ngoài tất yếu làm bộc lộ cái bản chất bên trong. Sự trình hiện ra bên ngoài có thể ảnh hưởng không chỉ đến bản chất bên trong của một người mà còn ảnh hưởng đến sự trình hiện ra bên ngoài của người khác nữa. Kinh Dịch, Hê từ: “Mạn tàng hối đạo, dà dung hối dâm” (Cất giấu không kỹ là dạy cho kẻ trộm lấy trộm của, trau dồi nhan sắc là dạy cho người thèm muốn mình). Quán Từ: “Chính hình nhiếp đức” (Dung mạo chính đính thì chinh đốn được đức”. Nho

gia chính trị hóa sự trình hiện. 4) Xã hội con người và vũ trụ vốn có trật tự, mỗi sự vật có vị trí của nó trong trật tự ấy. Người có trên dưới, cao thấp, quý tiên như Trời trên cao, Đất dưới thấp, như loài vật có đực cái, người có vợ chồng, cha con, có kẻ bị trị và người cai trị. Thuyết chính danh của Khổng Tử đòi hỏi tuân thủ sự định vị đó để đạt tới sự hài hòa. Lễ là công cụ tốt nhất để phân biệt vị trí của con người trong bậc thang xã hội. Nhiệm vụ căn bản của Lễ là điều chỉnh và thanh lọc dung mạo trình hiện của con người. Tác giả khái quát: “Vì có niềm tin rằng sự trình hiện có liên quan đến thực chất/ bản chất, rằng cái bên ngoài có liên hệ với cái bên trong, và đặc biệt là cái bên ngoài có thể biến đổi cái bên trong, nên trong cái nhìn của người Trung Quốc thời cổ, sự trình hiện luôn luôn có ý nghĩa và quan trọng, không chỉ do nó thể hiện, phản ánh một cái gì đó sâu sắc, mà còn có thể gây ra những hệ quả nghiêm trọng. Đối với Nho gia, những hệ quả này thường xuyên có tính chính trị xã hội, liên quan đến sự duy trì hay phá hủy trật tự và sự hòa điệu xã hội” (tr.523-524). Nói chính trị hóa sự trình hiện cũng tức là khẳng định sự trình hiện có tham dự vào hoạt động chính trị xã hội của người quân tử. Trả lời câu hỏi của Quý Khương Tử “Làm thế nào để dân cung kính và trung thành với mình?”, Khổng Tử đáp: “Làm chi dĩ trang, tắc kính” (Khi tiếp xúc với dân, nên giữ cốt cách trang nghiêm thì dân sẽ cung kính - *Lược ngữ, Vi chính*, điều 20). Ngược lại, “Quân tử bất trọng, tắc bất uy” (Người quân tử không tự trọng thì không có uy” - *Lược ngữ, Học nhi*, điều 8), “Bất trang dĩ lâm chi, tắc dân bất kính” (Không trang nghiêm khi gặp dân thì dân không kính trọng - *Lược ngữ, Vệ Linh công*, điều 33). Sự trang nghiêm của người quân tử còn đem lại uy lực, khiến cho người dân sợ hãi nữa: “Quân tử chính kỳ y quan, tôn kỳ chiêm thị, nghiêm nhiên nhân vọng nhi úy chi” (Người quân tử áo mũ ngay ngắn, nhìn ngó tôn nghiêm, oai nghi nghiêm nhiên thì dân nhìn vào mà kính sợ - *Lược ngữ, Nghiêu viết*, điều 2). Người quân tử phải là khuôn mẫu cho dân, *duy dân chi tắc (Kinh Thi)*. Người ta tin rằng sự trình hiện trước dân có ảnh hưởng đến trật tự xã hội, hòa bình và cả số phận vương quốc. Do đó “Mặc dầu khó mà kiểm tra tác động được cho là có tính chất chính trị xã hội của việc trình hiện ở người quân tử, một hệ quả đầu sao cũng rất rõ rệt: người quân tử Trung Quốc truyền thống có một khuôn mặt buồn một cách quá mức trước công chúng. Để đề cao và tạo khả năng cho sự trình diện trước công chúng của mình, người quân tử phải kiềm chế tiếng cười, bởi vì một bộ mặt cười cợt cả trước đây và hiện nay ít khi được xem là tạo ra sự nghiêm trang” (tr.527).

Lịch sử văn học Việt Nam

Khi đã chú ý đến sự vắng bóng của cảm quan trào phúng trong văn học nhà nho trung đại, chúng ta hiểu rằng bản thân sự xuất hiện cái trào phúng là một tín hiệu quan trọng cho thấy một mặt, nền văn học truyền thống của Nho gia đang giải thể, mặt khác, từ trong lòng nền văn học cũ, đang hình thành những tiền đề để tiếp nhận một hệ thống văn học mới. Thơ trào phúng trong giai đoạn ba mươi năm đầu thế kỷ XX nằm trong xu thế chung của quá trình hiện đại hóa nền văn học dân tộc. Sự chuyển đổi giai đoạn văn học nào cũng luôn bao hàm hai xu thế gắn bó qua lại: sự kế thừa giai đoạn trước đồng thời với những bước phá vỡ truyền thống. Tuy nhiên, bước chuyển từ văn học loại hình trung đại sang văn học loại hình hiện đại có những nét độc đáo mà ở bước chuyển ở những giai đoạn khác không có được. Điều này cũng có thể quan sát thấy rất rõ trong thơ trào phúng ba mươi năm đầu thế kỷ.

Văn học Việt Nam chuyển từ thời trung đại sang thời hiện đại có một giai đoạn chuẩn bị, thể hiện rõ nhất trong sáng tác của một số tác giả - nhà nho sống giữa hai thế kỷ mà tiêu biểu là Nguyễn Khuyến, Trần Tế Xương. Sự giải thể tư duy văn học nhà nho bộc lộ ngay trong cách nhìn thế giới qua lăng kính của cái hài. Trào phúng là một biểu hiện quan trọng của sự giải thể văn học nhà nho, mở đường cho nền văn học mới, một nền văn học hướng vào hiện thực.

2. THƠ TỰ TRÀO VÀ SỰ PHỦ NHẬN MẪU HÌNH NHÂN CÁCH NHÀ NHO TRUYỀN THỐNG

Trong văn học dân gian, tiếng cười đã có từ ngàn xưa. Nhưng văn học bác học thì lại khác. Sáng tác của các tác gia - nho gia Việt Nam từ thế kỷ XIV đến thế kỷ XVII không có tiếng cười. Thơ của Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm và nhiều nhà nho giai đoạn này điển hình cho loại thơ nói chí. Hoặc nói chí là cách tự bộc lộ con người đạo lý, tự khuyến miến bản thân kiên trì lý tưởng đạo đức, hoặc thể hiện sự quan sát và suy ngẫm như là phản ứng trước thế sự trên lập trường đạo đức Nho gia. Có nhà nghiên cứu cho rằng bài thơ Nôm Mèo (*Môn thi lệnh*) của Nguyễn Trãi có chất trào phúng bởi vì tiêu chí trào phúng ở đây là ngầm ám chỉ

tên hoạn quan nào đó mà Nguyễn Trãi căm ghét⁽¹⁾. Thực ra khó mà coi bài thơ này có chất trào phúng theo nghĩa gây cười. Bài thơ thuộc loại thơ đề vịnh, có thể phê phán ngầm hạ tay chân của loại người quyền thế nhưng tuyệt nhiên không gây cười. Nếu đồng nghĩa trào phúng với đả kích, phê phán tức là đã đi quá xa phạm vi mỹ học của tiếng cười và rơi vào quan điểm xã hội học.

Thực ra, vào khoảng thế kỷ XVIII, tiếng cười đã bắt đầu xuất hiện trong thơ văn của nhà nho, cả thơ có tên tác giả, cả thơ khuyết danh. Và thơ trào phúng khuyết danh nhiều hơn. Những bài thơ kèm theo truyện Trạng Quỳnh hay nhiều bài thơ Nôm truyền tụng là của Hồ Xuân Hương, hàng loạt giai thoại được gán cho người này người khác là dẫn chứng tiêu biểu. Sở dĩ chúng ta có thể nói đây là sáng tác của trí thức Nho gia vì phong cách bác học của chúng - lối đề vịnh cũng như thể thơ Đường luật hoặc phú và các yếu tố thi pháp thơ Đường luật. Điều này có nguyên nhân lịch sử - xã hội. Thế kỷ XVIII là thời kỳ mô hình thánh nhân quân tử không còn hấp dẫn giới trí thức nho sĩ nữa. Trải qua gần bốn thế kỷ, sự vận động lịch sử đã cho thấy tính chất ảo tưởng hay không tưởng của lý tưởng về bậc thánh nhân, lý tưởng về một xã hội Nghiêu, Thuấn. Xu thế trở về với con người tự nhiên, phàm trần trở thành xu thế chủ đạo của thời đại. Cùng với xu thế này, tiếng cười cũng có mặt làm phong phú và đổi mới đời sống văn học.

Chất hài trong các sáng tác này mới nằm trong phạm vi khai thác chất liệu hài dân gian, lấy cái bản năng để gây cười và điểm đặc biệt là không nhằm mục tiêu đả kích về mặt nhân cách, về chính trị. Cũng đã xuất hiện một số nhân vật có thực được nhìn nhận dưới góc độ hài hước trong thơ Nôm truyền tụng của Hồ Xuân Hương như Tổng Cốc song

1. Xem Vũ Ngọc Khánh, *Thơ văn trào phúng Việt Nam*, NXB Văn hóa - Thông tin, H., 2003, tr.31. Nguyên văn bài này: *Lọ vắn sinh mai ở phương Tây/ Phụng sự Như Lai trộm phép thầy/ Hơ chớ được ngồi khi mặt bếp/ Tiếc hùm chẳng bảo chước leo cây/ Đi: nào kẻ cấm buồng the kín/ Ăn: đợi ai làm bàn soạn đây/ Khó liễn sang chẳng nữ phụ/ Nhân chứng giận chuột phải nuôi mày.*

tạm thời, rất hiếm những nhân vật loại ấy. Cái cười vẫn có xu hướng nhằm vào cái chung, một hạng người, một loại người (một ông cử võ, một nhà sư bị ong châm) hay một tình thế chung... Tính cụ thể xác định về không gian và thời gian của nhân vật bị cười cợt hầy còn rất mơ hồ. Điều quan trọng phải nhấn mạnh là cái cười giai đoạn này dấu sao vẫn xuất hiện dưới hình thức sáng tác truyền miệng, tập thể. Thơ Nôm truyền tụng của Hồ Xuân Hương đã trải qua quá trình truyền tụng nên tất nhiên nằm trong quỹ đạo của sáng tác dân gian, rất khó tách bạch đâu là thơ Hồ Xuân Hương đích thực, đâu là sáng tác dân gian, nhưng có thể phỏng đoán những bài thơ có cái cười dựa trên sự khai thác, sự liên hệ của một sự vật nào đó với cái bản năng tình dục có nhiều khả năng là sáng tác dân gian hơn. Đáng chú ý là *Lưu hương ký* của Hồ Xuân Hương khác hẳn thơ truyền tụng - không hề có tiếng cười. Lý tưởng đạo đức thể hiện qua cảm hứng khen chê một cách nghiêm trang vẫn chi phối tư tưởng thẩm mỹ của các tác giả thời kỳ này. Thơ viết về đề tài lịch sử của Nguyễn Du (đặc biệt phải kể đến tập *Bắc hành tạp lục* được ông sáng tác khi đi sứ Trung Quốc là một ví dụ tiêu biểu). Có thể lý giải rằng đến thế kỷ XVIII, mặc dù Nho giáo đã suy tàn, lý tưởng về nhân cách của Nho giáo đã bộc lộ rõ tính chất không tưởng nhưng không thể nói là mô hình nhân cách nhà nho đã biến mất hoàn toàn.

Phải đợi đến cuối thế kỷ XIX, khi mà Nho giáo như một hệ thống giá trị văn hóa đã bộc lộ những mặt hạn chế không thể khắc phục trước sự xâm nhập của thực dân phương Tây, khi mà cái sở học của nhà nho, những phẩm chất cao quý mà nhà nho vẫn cố gắng tu dưỡng đã không chặn đứng được cuộc xâm lược của thực dân Pháp thì lịch sử mới chứng kiến một sự thay đổi to lớn trong quan niệm về nhân cách của nhà nho. Thực tế buộc các nhà nho phải nhìn lại tầng lớp mình. Việc họ thông hiểu chữ nghĩa thánh hiền đã rõ là không giúp ích gì cho cuộc “đụng đầu lịch sử”, cuộc đụng đầu mà sau đó ngót nửa thế kỷ các thế hệ con cháu phải tìm một ý thức hệ khác mới giành nổi chiến thắng. *Xuất hiện cảm hứng tự trào trong sáng tác của nhà nho, điều hầu như chưa từng có trong văn học trung đại các thế kỷ trước. Tự*

trào và trào phúng có thể xem như là hai mặt của một hiện tượng báo hiệu sự cáo chung của văn học nhà nho cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX. Nguyễn Khuyến, Tú Xương ở các mức độ khác nhau, đã dám đưa mình ra cười cợt, chế giễu, thậm chí hạ bệ bản thân, phóng đại cường điệu những mặt trái, những hạn chế, những thói hư tật xấu của bản thân, trình bày bản thân như là một kẻ vô tích sự, một kiểu người thừa trong cả gia đình lẫn xã hội. Nguyễn Khuyến có thể là nhà nho đầu tiên thực sự đem bản thân mình ra làm đối tượng chế nhạo. Hầu như chưa có nhà nho nào trước ông lại cường điệu như cố tình, đặc chí khoe, phô sự già nua, lẩm cẩm, vô dụng của bản thân. Than thở cho tuổi già không phải là chuyện hiếm trong thơ nhà nho, nhưng các nhà nho xưa than thở vì quỹ thời gian còn lại quá ít mà đại sự chưa làm được bao nhiêu. Còn Nguyễn Khuyến thống mạ sự vô dụng của tuổi già. Nếu như người xưa thường kiêng nhắc đến khuyết tật của cơ thể, và sự không hoàn thiện của thân thể của người khác thường được khai thác để nguyên rủa thì Nguyễn Khuyến lại chủ động liệt kê và cường điệu những biểu hiện khuyết tật, già yếu của mình:

Năm nào năm nào hầy còn ngầy,
Sấm sập già đâu đã đến ngay.
Mái tóc phần sâu phần lốm đốm,
Hàm răng chiếc rụng chiếc lung lay.
Nhập nhèm bốn mắt tranh mờ tỏ,
Khấp khểnh ba chân dở tỉnh say.
Còn một nổi này thêm chán ngán,
Đi đâu lưng còng cõi cùng chầy.

Chế giễu bản thân một cách tự giác đến thế này cũng là chuyện hiếm thấy xưa kia:

Ta cũng chẳng giàu cũng chẳng sang,
Chẳng gầy chẳng béo chỉ lằng nhằng.
Cờ đang dở cuộc không còn nước,
Bạc chứa thâu canh đã chạy lằng.

Lịch sử văn học Việt Nam

*Mở miệng nói ra gàn bát sách,
Miệng môi chén mãi tít cung thang.
Nghĩ mình lại gớm cho mình nhĩ,
Thế cũng bia xanh cũng bằng vàng.*

Bằng vàng bia đá mà làm chi khi chẳng còn tài năng gì để thi thố với đời, khi đã thành người gàn dở, chỉ biết ăn mà chẳng biết làm? Tú Xương còn giấu cột bản thân thậm tệ hơn, “tự kiểm điểm” một cách gay gắt hơn. Về cái cười tự trào của Tú Xương, Phạm Thế Ngũ từng nhận xét: “Cười người chán rồi ông quay vào tự cười mình, cười những khổ đời mình như nghèo mạt, thi cử lận đận, moi móc cả những tật hư nết xấu của mình như chơi bởi đàng điểm, mè gái, lười biếng, rượu trà, có khi tác giả lại giả thác thêm ra để làm đề tài giấu cột. Giọng ông tự trào cũng mỉa mai chua chát như khi ông chào đời, thường lại thêm cái ý tự giác đau thương, khiến cho cái cười hòa lẫn nước mắt”⁽¹⁾. Thật vậy, bằng cái cười tự trào Trần Tế Xương đã soát xét lại bản thân nhiều mặt hơn, sâu cay hơn, mà do đó cũng đau đớn hơn. Trong phạm vi gia đình, đó là kẻ bất tài vô dụng, “ăn lương vợ”, không có cách nào tránh được cảnh nghèo túng rách rưới “Một tuồng rách rưới, con như bố”. Đường như theo đúng quy luật của cái cười, ông cố ý phóng đại, ngoa ngôn:

*Bức sốt nhưng mình vẫn áo bông,
Tuồng rằng ốm dậy hóa ra không.
Một tuồng rách rưới, con như bố,
Ba chữ nghèo ngao vợ chán chổng...*

Và cái cảnh làm quan tại nhà:

*Một ngọn đèn xanh, mấy quyển vàng,
Bốn con làm lính, bố làm quan.
Câu thơ câu phú, sưu cùng thuế,
Nghiên mực nghiên son tổng với làng.*

1. Phạm Thế Ngũ, *Việt Nam văn học sử giản ước tân biên*, tập III, NXB Đồng Tháp, 1998, tr.56,57.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Nước quạt chưa xong con nhây ngựa,
Trống chầu vừa dứt bố lên thang.
Hỏi ra quan ấy ăn lương vợ,
Đem chuyện trăm năm giở lại bàn.*

Ngoài xã hội, đó là kẻ nổi tiếng một vùng là dờ dờ ương ương và ăn chơi đủ tứ đố tam khoanh - *Vị Xuyên có Tú Xương, Dờ dờ lại ương ương, Cao lâu thường ăn quýt, Thổ dĩ lại chơi lương*. Các nhà nghiên cứu đều thống nhất nhận định cái tôi trong thơ tự trào này của Tú Xương chỉ là một điển hình nghệ thuật, “một nhân vật thời đại”, cần phân biệt cái tôi trong thơ với con người thực của tác giả vì sự ngoa ngôn này. Nguyễn Lộc viết: “Việc cường điệu, nói quá sự ăn chơi trong thơ trào phúng của Tú Xương, rõ ràng là một dụng ý của nhà thơ, một mặt nhằm đạt hiệu quả trào lộng theo quy luật riêng của thể loại này, mặt khác là để tỏ sự khinh bỉ của ông trước xã hội... Thời đại của Tú Xương, cuộc chiến đấu chống Pháp của nhân dân ta bước vào giai đoạn thoái trào. Trong tầng lớp trí thức nho học ở thành phố, một số khá đông bi quan với thời cuộc, khủng hoảng về lòng tin, họ đã sống theo kiểu sống của Tú Xương. Bất mãn, chán ghét xã hội thực dân, nhưng cũng bị xã hội thực dân lôi cuốn; họ không phải là những người giàu có trong xã hội, nhưng cũng đua đòi kẻ giàu có ăn chơi. Họ ăn chơi để khinh đời, nhưng rồi cuối cùng vì ăn chơi mà họ tự khinh mình... Có thể nói họ là những “con người thừa”, một sản phẩm tất yếu của xã hội thực dân trong giai đoạn này”⁽¹⁾. Mặc dù chúng ta không đồng nhất bản thân tác giả và cái tôi trong thơ tự trào, nhưng cũng cần ghi nhận ý nghĩa lịch sử của hiện tượng này. Tự trào thực chất là từ bỏ cách nhìn bản thân theo lý tưởng thánh nhân quân tử, là đặt mình trong phạm vi đời sống hiện thực như một con người bình thường. Viết về Tú Xương, Phạm Thế Ngũ đã có nhận xét rất tinh tế: “Nhà nho ấy lại trút bỏ mọi thành kiến về lễ nghĩa liêm sỉ, đem cái tôi trần trướng

1. Nguyễn Lộc, *Văn học Việt Nam nửa cuối thế kỷ XVIII - hết thế kỷ XIX*, NXB Giáo dục, 1998, tr.780, 781.

mà tội lỗi của mình bày cho công chúng coi. Văn chương Nho gia đến đây đã đến bước đường cùng, nghĩa là sẵn sàng biến hình thoát xác⁽¹⁾. Một khi không nhìn mình bằng lý tưởng thánh nhân quân tử thì tác giả cũng không nhìn đời bằng cặp mắt giáo huấn nữa. Trở về với con người thực, con người tự nhiên, tác giả đồng thời nhìn cuộc sống xã hội như là tự nó vốn có. Tự trào - cười nhạo bản thân đồng hành với cái cười nhắm vào những con người quanh mình. Phát hiện ra mặt đáng cười của thế giới và đưa thế giới đáng cười ấy vào thi ca, đó là bước chuyển của văn học, mở đường cho cách tiếp cận hiện thực mới, chuẩn bị cho văn học hiện thực ở giai đoạn sau. Với tính cách là dấu hiệu chỉ báo sự cáo chung của văn học nhà nho, cảm hứng tự trào vốn rất đậm đặc trong thơ Nguyễn Khuyến, Tú Xương, nhất là Tú Xương, mờ nhạt dần trong thơ trào phúng các thập niên sau. Nhưng cũng cần phải nói ngay rằng hiện tượng tự trào vốn xuất hiện ở cuối thế kỷ XIX vẫn khá phổ biến ở đầu thế kỷ XX. Nhiều nhà thơ viết thơ trào phúng trong mấy thập niên đầu thế kỷ XX đều có tự trào ở mức độ đậm nhạt khác nhau. Chẳng hạn Tản Đà vốn nổi tiếng là một nhà thơ trữ tình nhưng cũng có không ít bài thơ tự trào chua cay, đau đớn chẳng kém gì Tú Xương:

*Nhà thơ xưa nay vốn vẫn nghèo
Bán văn buôn chữ kiếm tiền tiêu
Quanh năm luống những lo văn ế
Thân thể xem thua chú hát chèo...*

Học Lạc ở phía Nam cũng tự hạ thân thế mình:

*Vành mâm xôi để "thăng Lạc"
Nghĩ mình ti tiện không đài các.*

Với cách tự hạ mình như Học Lạc, Phan Điện (1874-1945) trong bài *Tự vịnh* viết:

*Ăn chơi như Điện hết khôn ngoan
Khen Điện làm thơ chỉ nói càn.*

1. Phạm Thế Ngũ, *Việt Nam văn học sử giản ước tân biên*, tập III, NXB Đồng Tháp, 1998, tr.58.

Tư thế của nhà thơ rõ ràng được trình bày dưới một cái nhìn hiện thực, đời thường. Không phải tất cả các nhà thơ ở cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX đều tự trào, nhưng cũng phải thấy tự trào là một hiện tượng đặc biệt, một dấu hiệu không thể thiếu của giai đoạn văn học chuyển từ truyền thống, trung đại sang hiện đại. Những tiếng cười tự trào đau đớn, xót xa sẽ tích tụ lại, chuẩn bị về mặt tâm lý cho sự xuất hiện chính thức trên báo chí loại bài thơ tương tự như *Hủ nho tự trào* của Tỉnh Sĩ Tử trên *Đông Dương tạp chí* tháng 6/ năm 1914: *Ngán nỗi nhà nho bộn hủ ta, Hủ sao hủ gồm hủ ghê mà...* Cười ở đây đúng là cách thức tốt nhất để giã từ với một loại hình nhân vật lịch sử tuy đã có vai trò lịch sử nhất định nhưng nay đã đi vào dĩ vãng.

3. BIÊN ĐỘ CỦA THƠ TRÀO PHÚNG BA MƯƠI NĂM ĐẦU THẾ KỶ XX

Có những cung bậc trào phúng khác nhau được các nhà nghiên cứu phân biệt thành một số cung bậc như *hài hước*, *châm biếm* và *đả kích*. Tuy nhiều trường hợp không thể phân biệt thật rành mạch ranh giới giữa chúng nhưng một sự phân loại nhất định vẫn rất cần thiết. Nhưng điều quan trọng cần nói ở đây là trong thơ ca giai đoạn cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, đã có đủ các cung bậc trào phúng khác nhau. Cái cười đã đóng vai trò của cái nhìn thẩm mỹ đối với cuộc sống, báo hiệu sự suy giảm của quan điểm sáng tác thiên về giáo huấn của văn học Nho gia truyền thống.

Thơ hài hước chỉ giới hạn trong sự đối chiếu so sánh để làm bật lên tương quan giữa các sự vật có thể gây cười mà không nhằm phê phán, đả kích, chẳng hạn như bài *Gái rửa bờ sông* hay *Vũng lội đường ngang* của Nguyễn Khuyến. Cái nhìn thế tục hóa không gian làng xã truyền thống cho phép xuất hiện những sự kiện mới, những mối liên hệ mới giữa các sự kiện. Nhà thơ đã có cái nhìn quan sát chấp nối những sự việc khác nhau làm bật lên tiếng cười, kiểu nhìn chưa hề xuất hiện ở các thời đại trước. Nếu tách riêng, các sự kiện đó không gây cười. Song việc đặt một cách có ý thức chúng bên cạnh nhau đã đem lại hiệu quả hài hước không ngờ.

Hắn chuyện người phụ nữ “rửa...” ở bờ sông là “chuyện thường ngày” ở làng quê ông nhưng không thấy nhà nho xưa đưa vào thơ những sự việc như thế, hoặc giả dụ nếu có, cũng nhằm giáo hóa (có thể là phê phán một thói tục không đẹp). Đằng này, nhà thơ liên tưởng đến ông Hà bá ở đáy nước nhìn lên thấy tất cả, một thứ liên tưởng “tinh nghịch” mà không nhằm mục đích giáo hóa. Chuyện ở làng có một vũng lội đường ngang buộc tất cả phụ nữ đi qua phải vén váy đến quá mức cũng có vẻ quá vật vãnh đối với một nhà nho hành đạo, thượng trí quân hạ trạch dân. Nhưng Nguyễn Khuyến liên tưởng đến miếu thờ ông Cuội đặt cao vọi vọi trước vũng lội đó tưởng chừng ông Cuội chứng kiến tất cả những cảnh tượng phụ nữ hàng ngày vẫn vén quần lội qua.

Những cảnh sinh hoạt đời thường vốn rất nghèo nàn trong thơ nhà nho nay được nhìn nhận qua lăng kính của cái hài. Chẳng hạn, một cảnh lên đồng như vẫn bao đời diễn ra được Tú Xương quan sát:

*Thấp thoáng bên đền lên bóng cậu,
Thuốt tha dưới án nguyền sư ông,
Chị em thủ thi đêm thanh vắng,
Chẳng sướng gì hơn lúc thượng đồng.*

Bằng tiếng cười, Tú Xương đã nhìn thấy một phương diện của “lên đồng” mà Nguyễn Văn Vĩnh trên *Đông Dương tạp chí* gọi là sự trá hình của “thị dục nữ tính”.

Dường như kế thừa truyền thống cười vui của hai cụ, nhà thơ Tân Đà sẽ tiếp tục viết những vắn thơ hài hước hóm hình, dưới dạng phong dao về sinh hoạt hàng ngày:

*Đêm qua mất cặp như chơi
Có chỗ mất vợ, có nơi mất chồng
Ông tơ nghĩ chẳng thẹn thùng
Còn đương chấp mối tơ hồng xe ai.*

Tiếng cười đùa như thế ta thấy bắt đầu từ Nguyễn Khuyến. Để cười vui, vô hại, không nhằm mục đích chính trị nào hết, nhà thơ cố ý liệt kê các từ ngữ liên quan đến nghề nghiệp của hàng thịt:

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Nay tiết mừng ông mới bảy mươi
Cổ hy chưa dễ mấy trăm người
Răng long nhưng hãy còn tinh mắt
Đầu bạc nhưng mà chữa tắc tai.*

(Mừng ông lão hàng thịt)

Những bài thơ thuộc loại “chân dung biếm họa” của Nguyễn Khuyến, Tú Xương có thể là vượt biên độ của thơ hài hước mà chuyển sang biên độ châm biếm, chưa thành đả kích. Châm biếm là tiếng cười mang sắc thái phê phán một số nét tính cách, hành vi hay một số sự việc nào đó. Nguyễn Khuyến “đùa” một số người quen như bác Châu Cầu, viên quan tuần quen mất cướp tuy không nhằm đả kích song cũng phê phán một nét cá tính nào đấy của họ (keo kiệt, bủn xỉn).

*Ai lên nhắh hỏi bác Châu Cầu,
Lụt lội năm nay bác ở đâu
Mấy ổ lợn con rầy lớn bé
Vài gian nếp cái nếp nông sâu...*

Tú Xương liệt kê các nhân vật mới của thời đại mới đang đập vào mắt:

*Ở phố Hàng Song thật lắm quan,
Thành thì đen kịt, Đốc thì lang
Chống chung vợ chạ kìa cô Bó
Đậu lạy quan xin nợ chú Hàn.*

Để tài về khoa cử, về những người đỗ đạt chiếm một vị trí quan trọng:

*Cử nhân: cậu ấm Kì,
Tú tài: con đô Mĩ,
Thi thể mà cũng thi!
Ồi khi ơi là khi!*

Những người thi đỗ trong một trường thi lạ lùng chưa từng có trong lịch sử bị chế giễu:

Lịch sử văn học Việt Nam

*Một đàn thẳng hồng đứng mà trông
Nó đồ khoa này có sướng không?
Trên ghế bà đầm ngoi đít vịt
Dưới sân ông cử ngông đầu rồng.*

Đề tài về giới tu hành dường như là có một mạch truyền thống từ truyện tiểu lâm, về dân gian, thơ Nôm truyền tụng của Hồ Xuân Hương cho đến thơ trào phúng đầu thế kỷ XX. Cười giễu những nhà sư hồ mang, thiếu sự chân tu là đề tài quen thuộc của văn học dân gian. Không phải tất cả giới tu hành đều phạm giới luật, nhưng vẫn có người trong số đó phạm giới luật và tiếng cười của truyện tiểu lâm hay về không bỏ qua những hiện tượng ấy. Kép Trà làm thơ tặng sư chùa Diệp Sơn:

*Lơ mơ cửa động sư say thuốc,
Phấp phới buồng hoa vãi bên quần...
Xin ông mạnh giỏi cùng theo Phật
Chùa có giảng hoa mới mát sân.*

Tú Quỳ có thơ vịnh nữ tu:

*Ôm chuông gõ mõ ngáy kho kho
Gió thổi mà thiền mát mẻ o
Cánh cửa từ bi cài lỏng chốt
Nồi hương tể độ đốt đầy lò...
Uớm hơi chúng sinh lòng muốn độ
Phải quỳ phải lạy, phải "nam mô".*

Trào phúng ở mức độ cao nhất là đả kích, đây là cái cười thể hiện một lập trường đạo đức chính trị mạnh mẽ, nhằm hạ bệ đối tượng, vạch rõ sự không tương xứng giữa nội dung và hình thức, bản chất và hiện tượng. Theo Trần Đình Hượu, các đối tượng bị đả kích của thơ trào phúng giai đoạn này là: những tên bán nước, những kẻ theo Tây, giới quan trường, những kẻ phản đảng và làm mật thám⁽¹⁾. Có thể nhận xét

1. Trần Đình Hượu - Lê Chí Dũng, "Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời 1900-1930", in trong *Văn học Việt Nam 1900-1945*, Nhiều tác giả, NXB Giáo dục, 1998, Chương V - Thơ trào phúng phát triển thành một dòng.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

khái quát rằng đối tượng châm biếm, đả kích chủ yếu của thơ trào phúng thời kỳ này chính là quan lại. Một sự đả kích mang tính chất chính trị xã hội rất rõ. Lớn thì quan tổng đốc, nhỏ thì quan tỉnh, quan huyện, chánh tổng... Chính ở việc lựa chọn đối tượng đả kích này bộc lộ tất cả chỗ mạnh cũng như hạn chế của thơ trào phúng. Một mặt, sự đả kích đã nêu bật những mặt xấu xa về nhân cách đạo đức của quan lại các loại. Quan lại bản thiú về mặt chính trị, hèn hạ bán nước, theo Tây, tham nhũng, xấu xa đê tiện về nhân cách. Về phương diện lập danh sách các viên quan lại trong không gian tỉnh nhà, Kép Trà là nhà thơ dẫn đầu. Các quan tỉnh, quan huyện là đối tượng đả kích của nhà thơ này. Đây là một viên Phó bảng làm tri huyện Duy Tiên:

Quan quách gì mày Phó bảng Tuân
Làm cho hại nước lại tàn dân
Trói thắt đánh đập lẫn lừng khổ
Bắt đũa hoang thai liếm cả quần
Lên mặt nhà nho cho hổ phận
Nhờ đồ con đĩ mới nên thân
Thôi thôi lại nói làm chi nữa
Nó lại thông gia với đốc Trần.

Quan tỉnh Hà Nam được báo trước cho biết vùng trị nhậm mà ông ta đến rất nghèo khó, chẳng có gì để “xơi” cả:

Quan mới về coi Phủ Lý tôi
Dân nhiều, thổ sản khó lòng xơi
Duy Tiên bún trắng hai chiều chợ
Kim Bảng sim xanh mấy ngọn đồi
Bình Lục phì phèo mỗi thuốc vắn
Thanh Liêm bom bêm miếng trâu hôi
Nam Xang mang tiếng đàn cò trắng
Đồng ruộng ao sâu lắm ốc nhồi.

Báo trước cho quan biết như thế thì cũng là đưa một thông tin “buồn” cho quan, một ông quan chuyên tham nhũng.

Lịch sử văn học Việt Nam

Những viên quan theo Tây, ăn lương Tây, phò nịnh Tây, bán dân hại nước bị đá kích đặc biệt gay gắt. Nguyễn Thiện Kế viết về viên phủ Quảng:

*Khen cho phủ Quảng khéo ranh ngấm
Phò nịnh anh Tây, công mụ đầm
Đôi vú ấp vai đầu nghển nghển
Hai tay ôm đít mặt hằm hằm
May mà vững gối, nhờ ơn tổ!
Khéo chẳng sa chân, chết bỏ bầm
Ngoảnh bảo Huyện hòa ôm váy họ
Rỉ tai, nhả mặt, bảo nhau thắm.*

Quan sát về các cấp độ hài hước, trào phúng ở thơ đầu thế kỷ XX cho thấy cái cười thực sự hiện diện trong đời sống văn học như là một phạm trù thẩm mỹ.

4. MỘT SỐ ĐẶC TRƯNG THI PHÁP THƠ TRÀO PHÚNG BA MƯƠI NĂM ĐẦU THẾ KỶ XX

Hai nhóm thơ với hai thi pháp khác nhau: nhóm thứ nhất đề vịnh (phiếm chỉ), nhóm thứ hai viết trực tiếp về người thực việc thực. Mỗi nhóm thơ có một đặc trưng thi pháp riêng, đồng thời lại có những điểm chung, thể hiện bước chuyển mình chung của văn học truyền thống sang nền văn học hiện đại.

4.1. Nhóm thơ đề vịnh, phiếm chỉ

Có thể nhận xét rằng hầu hết thơ trào phúng ở 30 năm đầu thế kỷ XX do các nhà nho sáng tác. Là nhà nho, dẫu là nhà nho duy tân đi nữa thì cách viết của họ vẫn không tránh khỏi áp lực của thi pháp truyền thống. Việc dùng thể thơ Đường luật một cách phổ biến để làm thơ trào phúng là dẫn chứng tiêu biểu nhất cho nhận xét này. Thơ lục bát như Tú Mỡ sử dụng không hẳn là được viết từ 1930 trở về sau nên chúng tôi dẫn ra trên cũng chỉ để so sánh.

Thơ Đường luật trong trường kỳ lịch sử đã xây dựng cho mình một mã nghệ thuật khá ổn định là thứ thơ *cảm hoài ngôn chí, thể thái nhân*

tình. Nhưng thơ là một nghệ thuật, thông qua các hình tượng nghệ thuật để cảm hoài, ngôn chí, để phát biểu về thế thái nhân tình. Không có gì lạ khi thơ Đường luật thường chọn đề tài vịnh cảnh, vịnh vật, giới nghiên cứu gọi tắt là *thơ đề vịnh*. *Hồng Đức quốc âm thi tập* là một tập thơ tiêu biểu cho lối thơ đề vịnh của nho gia thời trung đại. Đề vịnh là lối thơ viết về một hiện tượng sự vật nào đó nhằm thông qua đối tượng được đề vịnh mà gửi gắm một ý tưởng nào đó, thường là để nói chí - nói chí đẩy đến cực đoan thì thành thơ khẩu khí. Nhà thơ xưa viết về bất cứ một sự vật nào cũng là để bày tỏ chí. Nói cách khác, thơ đề vịnh quan tâm khai thác ý nghĩa nằm bên ngoài, đằng sau đối tượng đề vịnh. Nguyên lý của thơ đề vịnh là tìm quan hệ giữa sự vật được đề vịnh và ý tưởng cần diễn đạt theo quy luật liên tưởng. Do đó, thơ đề vịnh thực chất không phải là thơ tả cảnh, cũng không phải là thơ hiện thực theo nghĩa là hiện thực tâm trạng. Chúng tôi ở đây không nói về những biểu tượng truyền thống vốn đã rất quen thuộc như tùng cúc trúc mai, ngư tiều canh mục mà muốn nói đến những đối tượng đề vịnh tương đối ít phổ biến đã xuất hiện trong *Hồng Đức quốc âm thi tập*. Nhà nho vịnh vầng trăng non để nói chí của người biết đợi thời, người có tầm nhìn xa rộng: vầng trăng hiện tại là vầng trăng hình lưỡi liềm nhưng tất yếu sẽ đến ngày rằm, nó sẽ trở nên tròn đầy vành vạnh. Vịnh con cóc, người xưa muốn gửi gắm ý tưởng về thuở hàn vi của những con người lỗi lạc, những người nhất định sẽ làm nên sự nghiệp lẫy lừng, kinh thiên động địa.

Những nét thi pháp truyền thống của thơ đề vịnh được bảo lưu trong thơ trào phúng. Rất phổ biến trong thơ trào phúng ở cả ba kỳ Bắc, Trung, Nam là thể thơ đề vịnh. Nếu xưa, tùng cúc trúc mai là đối tượng quen thuộc của hàng ngàn nhà nho thì giờ đây, không ít người cùng chọn một đề tài ít truyền thống, chẳng hạn, vịnh con tôm, vịnh lối hát chèo, tuồng là một đề tài được nhiều nhà thơ trào phúng lựa chọn ở đầu thế kỷ XX. Nhưng điều phải nhấn mạnh ngay là thơ đề vịnh bây giờ đã thay đổi về bản chất. Thơ viết về thế thái nhân tình xưa cũng có sắc thái châm biếm đầy cảm khái, bức dọc, đau xót nhưng không nhằm gây cười. Đề vịnh bây giờ không còn là lối thơ khẩu khí, thơ nói chí nữa mà là để lột trần sự

Lịch sử văn học Việt Nam

giả dối của đối tượng nhằm gây cười, để châm biếm, đả kích. Nói khác đi, cấu trúc đề vịnh vẫn như cũ những chức năng đã đổi mới.

Vịnh con tôm, nhà thơ đất Quảng Nam Tú Quỳ (1828-1920) viết:

*Loài ở dưới bùn cũng có râu
Ngo ngoe nỏ biết mồi chi đâu
Cong lưng ý có tài đâm búng
Lổ mắt khôn dò lạch cạn sâu
Bến cạnh giỡn rồng râu chống ngựa
Chài sâu cất tiếng cắt lộn đầu...⁽¹⁾*

Nhà thơ Học Lạc (1842-1915) đất Mỹ Tho lại viết:

*Chẳng phải vương công, chẳng phải hầu
Học đòi đeo kiếm lại mang râu
Khoe khoang mắt đỏ trong dòng bích
Chẳng biết mình va cắt lộn đầu.*

Chỗ giồng nhau của hai bài thơ này là cách vạch trần mâu thuẫn của đối tượng. Tác giả mượn hình ảnh con tôm quen thuộc để ám chỉ những kẻ thuộc giới “công hầu”, giới quyền quý nhưng bản chất xấu xa, thói nát như con tôm “cắt lộn đầu”, hèn hạ “con lưng”. Nhà thơ đã không ngần ngại gọi sự vật bằng đúng cái tên của nó. Cách dùng ngôn từ thể hiện điểm nhìn của tác giả đã thoát ly khỏi quan điểm giáo hóa của Nho gia. Đây là lối trào phúng “đập một cái chết tươi”, quyết liệt và sắt đá.

Nhiều nhà nho từ thế kỷ XIX đã khai thác một phương diện đặc biệt của sân khấu tuồng chèo. Sân khấu bản thân nó là một trò chơi, trong đó người nghệ sĩ có thể đóng bất cứ vai gì, từ người ăn mày cho đến bậc cao sang, kể cả quan lại, vua chúa. Bản chất sân khấu là thế, không phải lỗi của người nghệ sĩ. Nhưng sân khấu nhiều khi lại tồn tại trong chính cuộc đời thực, nhiều người trên danh nghĩa là những bậc

1. Trong sách *Thi ca châm biếm và trào lộng Việt Nam* (Nhà sách Khai trí, Sài Gòn, 1969, tr.143-144), Hoàng Trọng Thuộc lại coi bài thơ này (có một số chữ khác) là của Trần Cao Vân (1866-1916). Đây là một ví dụ cho thấy thơ trào phúng do được truyền miệng nên có dị bản và vấn đề tác quyền khá phức tạp.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

quyền quý nhưng thực chất chỉ có vai trò của “diễn viên”. Khi nước ta đã rơi vào tay bảo hộ của thực dân Pháp thì mặc dầu chúng duy trì chế độ vua quan nhưng thực chất quyền quyết định nằm trong tay thực dân bảo hộ, vua quan chỉ còn đóng vai trò của những diễn viên bất đắc dĩ. Mượn hình tượng sân khấu, các nhà thơ trào phúng cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX đã nói được một trong những vấn đề trung tâm của thời đại: nước đã mất thì làm chủ cái gì, vua chúa mà làm chi, quan lại mà làm chi trong cảnh mất nước đó. Nguyễn Khuyến (1835-1909) mượn lời vợ người hát chèo mà cười giễu cả vua lẫn quan chèo:

Vua chèo còn chẳng ra gì,
Quan chèo mặt nhọ khác chi thằng hề.
(Bài ưu hoàng đế thả bất cụ
Hà hưởng nhĩ vi bài ưu quan)

Tú Xương viết về “hát tuồng” - cách gọi hát bội ở miền Bắc:

Nào có ra chi một lũ tuồng
Cũng hò, cũng hét, cũng y uông
Dẫu rằng đối được đàn con trẻ
Cái mặt bôi vôi nghĩ cũng buồn.

Tú Quỳ có bài Vịnh hát bội Quảng Nam:

Nhỏ mà không học lớn làm ngang
Trống đánh ba hồi đã thấy quan
Ra rạp ngồi trên ba đứa hiệu
Vào buồng đứng dưới cặp ông làng
Mượn màu son phấn ông kia nọ
Cời lột cân đai chú điểm đàn
Tuy chẳng vinh chi cũng chẳng sướng
Đã từng trợn mắt lại phùng mang.

Bài thơ này cười đau hơn, sắc hơn, ác hơn. Quan hát bội nhỏ không học, lớn làm ngang tắt nên quan; quan hát bội ra sân khấu khoe mẽ, nhưng vào hậu trường lại phải luồn cúi dưới một thế lực khác (ông làng là tượng vị tổ nghề mà các đoàn tuồng thờ, được tạc với kích thước rất nhỏ

Lịch sử văn học Việt Nam

bé). Ngay đến ông làng này cũng chẳng ra chi, huống là kẻ đứng dưới ông làng. Học Lạc (1842-1915) viết về Ông làng hát bội như sau:

*Chi chi trong khám sấp ngang hàng?
Đứng lại mà xem mấy bỡm làng
Trong bụng trống trơn, mang cổ giữa
Trên đầu trọc lóc bịt khăn ngang
Vào buồng gọi tổ châu đầu lạy
Ra rạp rằng con nịt nách mang
Dám hỏi hàm ân người lớp trước
Hay là một lũ những quân hoang.*

Ông làng có lúc được mọi người vái lạy, nhưng có lúc lại bị xem là đứa trẻ ranh - là “con” (lúc cần thiết, nghệ nhân lấy ông làng buộc vào bụng - vì tượng gọn nhỏ - đóng vai đứa con). Sự thay bậc đổi ngôi của tượng “ông làng” được tác giả khai thác để bóc trần tính chất “hát bội”, chất sân khấu của cuộc sống đương thời.

Cũng về hát bội, Phan Châu Trinh nói thẳng hơn:

*... Ba lão kép già ngồi vếch mô
Mấy thằng hiệu đối đứng khoanh tay
Áo xiêm lượt lượt tuồng anh khách
Dù gậy nghênh ngang thác lũ Tây
Lạy kiếm ít đồng rồi rượu thịt
Hết, còn nhà chủ biết gì đây.*

Mọi sự diễn ra trước mắt có vẻ nghiêm túc, trang trọng, thật ra lại là một trò hề, một màn hát chèo, hát bội không hơn không kém.

Tản Đà trong bài thơ *Lo văn ế* lại tiếp cận hát chèo từ một phương diện khác - cảm khái về thân phận nghèo túng.

*Nhà tớ xưa nay vốn vẫn nghèo,
Bán văn buôn chữ kiếm tiền tiêu
Quanh năm luống những lo văn ế
Thân thể xem thua chú hát chèo*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Hát chèo lắm lúc nghĩ mà ngoan
Vẽ mặt ra trò với thế gian
Vợ cưới đêm nay, mai lại cưới
Đêm đêm cưới vợ, lại làm quan*

*Làm quan ví có dễ như chèo
Tổ đến năm nay đã chẳng nghèo
Bờ bước công danh trèo cũng khó
Trèo leo chẳng được phải nằm meo.*

Tập trung nêu bật bản chất trò hề của các thế lực xã hội như vua quan đại diện cho quyền uy trong bối cảnh đất nước nô lệ, mất chủ quyền đã hướng các nhà thơ trào phúng đầu thế kỷ XX lựa chọn đối tượng để vịnh và cách để vịnh khác với thơ đề vịnh truyền thống. Không hạn mà nên, nhiều nhà thơ trào phúng đã chọn đề tài hát chèo, hát tuồng với cảm nhận rất tinh tường về tính chất sân khấu của xã hội Việt Nam đầu thế kỷ. Cuộc tiếp xúc Đông - Tây phơi bày nhiều quang cảnh mới, chưa hề thấy trong quá khứ. Thơ trào phúng mới chỉ góp phần vạch ra một trong số những phương diện mới ấy, quang cảnh sân khấu với các nhân vật của nó. Tuy nhiên, về mặt thi pháp, phải nhận là xét về nguyên lý, chưa có cái mới mang tính cách mạng ở nhóm thơ trào phúng này. Nguyên lý của văn chương truyền thống vẫn áp đảo: nhà thơ khai thác ý nghĩa tượng trưng, ẩn dụ của hình tượng được miêu tả, bài thơ vẫn đậm hơi hướng vịnh vật, ngụ ý.

4.2. Nhóm thơ trào phúng viết về người thực việc thực

Văn học Nho gia viết về con người thường rất đậm cảm hứng lịch sử, tức là thường lấy đối tượng là các nhân vật lịch sử, những con người của quá khứ. Thơ vịnh sử rất tiêu biểu cho đặc điểm này. Những nhân vật đang sống thực, trước mắt, cùng thời với tác giả hầu như không được chọn lựa. Khái niệm “nhân vật” nói đây là chỉ những người đương thời với tác giả, có tên tuổi, tiểu sử, hình tích cụ thể, xác định, chứ không phải là một người vô danh (như một ông lão hát rong, mấy mẹ con người ăn

Lịch sử văn học Việt Nam

xin hay một cô kỹ nữ gây hổ cảm nào đó không tên tuổi trong thơ chữ Hán Nguyễn Du). Không bắt gặp trong các thi tập chữ Hán của Nguyễn Trãi, Nguyễn Bỉnh Khiêm hay Nguyễn Du loại nhân vật đương thời của tác giả, nhân vật hiểu theo nghĩa vừa nói. Đối với văn học giáo huấn, tài đạo ngôn chí của Nho gia, dường như các bài học đạo đức, bài học mang tính chất giáo huấn chỉ có thể được tổng kết trên cơ sở của cái nhìn lịch sử. Ngay như nhiều tác phẩm truyện ký chữ Hán ở cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX được nhiều nhà nghiên cứu cho là có chất thời sự rất cao thì các nhân vật được nói đến vẫn là những người của quá khứ, có điều là quá khứ gần, cùng thời với cha, ông của tác giả. Dường như đối với nho gia, ở những con người cụ thể trước mắt chưa có gì để tổng kết những bài học lịch sử hay bài học đạo đức. Con người còn sống tức là còn thay đổi, chỉ có *cái quan định luận* (nấp quan tài đóng lại thì mới có thể phán xét về một con người).

Điều quan trọng hơn là các tác phẩm vịnh sử ấy không hề có chất trào phúng.

Thơ trào phúng cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX đã trình làng một phòng tranh chân dung đông đảo, cụ thể của những con người có thực, những nhân vật là sản phẩm riêng của xã hội Việt Nam giai đoạn này. Nói cách khác, ở đây, không gian xã hội hiện thực, đời thường đã choán chỗ; không gian thiên nhiên, không gian vũ trụ vốn rất dày đặc trong thơ xưa nay hầu như biến mất. Các nhà nghiên cứu từ lâu đã nói đến tính chất thông tấn, báo chí của thơ trào phúng Tú Xương. Nhưng cũng không phải chỉ thơ Tú Xương. Nhà thơ trào phúng đã cảm nhận rất rõ tọa độ xã hội mà họ đang đứng với những áp lực rất lớn của chúng không thể không phản ứng lại. Tính chất báo chí được cảm nhận rõ rệt nhờ tên các nhân vật cụ thể và tên các địa danh cùng bản thân sự kiện (câu hỏi kinh điển của báo chí: cái gì, ở đâu, khi nào?). Nhà nghiên cứu Trần Đình Hượu đã nhận xét rất tinh tế rằng thơ trào phúng đầu thế kỷ XX gặp gỡ về dân gian. Ông viết: “Về nghệ thuật, văn chương trào phúng chỉ kế thừa được một di sản mỏng manh: cái cười của nông dân, cái cười của nhà nho và cái cười Tú Xương lúc đó còn là mới mẻ. Mỗi nhà thơ, tùy

hoàn cảnh sống, quan tâm đến những đề tài gần đời sống nông thôn hay thành thị, gần những vấn đề có tính xã hội, phong tục hay những vấn đề thời sự chính trị. Một loại nhà thơ trào phúng đi con đường từ về với cái cười nông dân, và một loại khác đi con đường mà Nguyễn Khuyến, Tú Xương đã đi, với cái cười ít nhiều có tính chất nhà nho hay thị dân”.⁽¹⁾ Nhưng có lẽ cần nhìn vào thực tế nhiều hơn. Do không có truyền thống trào tiêu nên văn học trào phúng của các nhà nho cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX đều hướng về mảng văn học trào phúng dân gian, hướng về về.

Về mặt không gian nghệ thuật, ta thấy thơ trào phúng lần đầu tiên đưa ra một không gian có tính chất tô pô học (không gian địa lý) đậm nét. Trong thơ trào phúng của Kép Trà, người đọc nắm bắt được địa lý nhân văn của vùng Hà Nam, không chỉ tên gọi các huyện như Bình Lục, Nam Xang (Xương), Duy Tiên, Kim Bảng mà còn thổ sản của mỗi vùng: việc quan sát và phản ánh thực tế bắt đầu được đề cao. Về mặt thời gian, đúng là thơ trào phúng có nét của về dân gian. Nó thường phản ứng rất nhanh nhạy những chuyện vừa hoặc đang diễn ra trong phạm vi gần, nêu lên một thái độ, một ý kiến đánh giá về nhân vật hay sự kiện. Tất nhiên, chỗ khác dễ thấy giữa về dân gian và thơ trào phúng nhà nho là phạm vi không gian của về thường hẹp hơn, thường hạn chế trong phạm vi làng xã, trong khi đó thơ trào phúng bao quát một không gian rộng hơn. Điều đó dễ hiểu: nhà nho có tầm nhìn hay quan hệ giao tiếp xã hội đâu sao cũng rộng hơn người nông dân, có nhiều thông tin hơn.

Thơ trào phúng hầu như đều được viết bằng thể Đường luật và ngôn ngữ sử dụng là tiếng Việt. Thể thơ cho thấy có sự quá độ nhất định: như đã nói ở chương về thơ đầu thế kỷ XX, cái mã nghệ thuật của thể Đường luật phù hợp với cảm hoài ngôn chí, thể thái nhân tình. Trào phúng khi được lồng vào khuôn hình thể thơ này tất khó tránh khỏi hơi hướng của thứ thơ nhà nho viết về thể thái nhân tình. Tuy nhiên, cái mới dễ thấy là thơ trào phúng của các tác giả đã sử dụng các thủ pháp

1. Trần Đình Hượu - Lê Chí Dũng, sdd.

Lịch sử văn học Việt Nam

gây cười của văn học dân gian. Các thủ pháp trào lộng quen thuộc của văn học dân gian như phóng đại, khoa trương, dùng yếu tố tục do đó vẫn được dùng để gây cười.

Nhìn chung, xét về thi pháp, thơ trào phúng đầu thế kỷ XX chủ yếu khai thác những yếu tố nghệ thuật của văn học viết truyền thống và văn học dân gian. Cái mới về thi pháp theo nghĩa hiện đại hóa chưa thấy trong thơ trào phúng. Thế hệ trẻ sẽ hiện đại hóa nền văn học dân tộc dường như rất ít có liên lạc với thơ trào phúng.

KẾT LUẬN

1. Thơ trào phúng là sản phẩm đặc biệt của văn học cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Xã hội và con người đang chứng kiến một cuộc thay đổi lớn lao chưa từng có trong lịch sử. Bất lực trước những thay đổi đó là tâm trạng của một bộ phận nhà nho. Họ trút cơn thịnh nộ của mình vào chính bản thân, họ chế giễu cười cợt những hiện tượng mới mẻ, chướng tai gai mắt của thời buổi Tây Tàu dờ dang. Trào phúng đúng là sự đoạn tuyệt với cái cũ: đoạn tuyệt với mẫu hình nhà nho, đoạn tuyệt với xã hội phong kiến đang cố lè những bước đi cuối cùng của nó.

2. Về mặt xã hội, thơ trào phúng có ý nghĩa nhất định. “Đánh” những tên quan, hầu hết là những quan lại người Việt bằng việc đả kích, chế giễu tuy chưa hẳn đã là cách có hiệu quả nhất nhưng thơ trào phúng đã góp phần cho thấy rõ chế độ thực dân nửa phong kiến là một hiện tượng quái dị, cần dỡ bỏ. Các nhà nghiên cứu đều nhất trí đặt văn học trào phúng bên cạnh dòng văn học yêu nước, tố cáo hiện thực xã hội thực dân nửa phong kiến.

3. Về phương diện tư duy, văn học trào phúng cũng phản ánh nhu cầu cần thay đổi của văn học dân tộc, chuẩn bị sẵn tâm thái tiếp nhận cái mới, do đó góp phần nhất định vào tiến trình hiện đại hóa văn học viết nói chung. Thơ trào phúng, như nhận định rất đúng của giới nghiên cứu, đã chuẩn bị tiền đề cho dòng văn học hiện thực phê phán ở nửa đầu thế kỷ XX.

Chương XI

NGUYỄN THƯỢNG HIỀN^(*) **(1868-1925)**

I. XÃ HỘI GIAO THỜI VÀ THÂN THỂ NGUYỄN THƯỢNG HIỀN

Vào những năm cuối cùng của thế kỷ XIX, bước sang đầu thế kỷ XX, giữa lúc xã hội Việt Nam như đang bị vây bọc trong không khí ảm đạm và bế tắc, thì những người trí thức ưu tú của thời đại, sau bao phen gian khổ tìm kiếm, đã hé nhìn thấy một vài tia sáng báo hiệu một sự đổi thay. Trong số những người đó phải kể đến Nguyễn Thượng Hiền.

Ông tự là Đình Nam, hiệu Mai Sơn, sinh năm Mậu Thìn (1868), người làng Liên Bạt, huyện Sơn Lãng, sau đổi là Ứng Hòa, tỉnh Hà Đông, nay thuộc Hà Nội, là con thứ của Nguyễn Thượng Phiên, đỗ Hoàng giáp thời Tự Đức, làm đến chức Thượng thư Bộ Hình. Vốn dòng dõi một gia đình nhiều đời khoa bảng, bản thân cũng thi đậu đến Hoàng giáp như thân phụ và cũng làm quan dưới triều Thành Thái (1889-1907), Nguyễn Thượng Hiền rõ ràng có nhiều duyên nợ với chế độ phong kiến nhà Nguyễn. Nhưng trong đoạn đời “chấp chính” mấy năm ngắn ngủi, nhiều lần ông đã xin từ chức; thái độ của ông đối với công danh chủ yếu là khước từ, lẩn trốn. Mặt khác, ông cũng chính là người mang đến cho Phan Bội Châu những bản điều trần của Nguyễn Lộ Trạch (1852-1895) và những cuốn tân thư Trung Quốc đầu tiên. Ngay từ những ngày phong trào Duy tân đang âm thầm nhen nhóm, ông đã có một hành vi đáng gọi là cứng cỏi - đem đốt tất cả những sáng tác cũ của chính mình.

^(*) GS. Nguyễn Huệ Chi viết.

Lịch sử văn học Việt Nam

Dĩ nhiên, đốt thơ không phải vì đã chán làm thơ. Vấn đề chính ở đây là một thái độ sống. Nguyễn Thượng Hiền muốn mượn một hành vi có tính chất tượng trưng để biểu thị quyết tâm cắt đứt những sợi dây cuối cùng gắn mình với quá khứ, nhằm thành thơ hướng về phía trước, nơi có những tia sáng của hy vọng đang vẫy gọi mình. Đốt hết những bài thơ buồn để làm những bài thơ cứu nước, hay nói cách khác là đoạn tuyệt với phương Đông cổ truyền chỉ có sầu và mộng để chuyển hẳn sang phương Tây thực nghiệp, văn minh và tân tiến - cuộc đời cách mạng của Nguyễn Thượng Hiền đã bắt đầu như thế đấy.

Thế nhưng, bước đi của Nguyễn Thượng Hiền không phải dễ dàng. Đầu phải cứ đốt thơ là mọi việc đã xong. Quá khứ gắn rất sâu trong tâm hồn nhà thơ nhiều lúc vẫn trở về day dứt, nhất là khi cách mạng gặp khó khăn, phong trào có chiều đi xuống. Những lúc ấy, con người cũ của nhà thơ sống dậy, ông lại muốn tìm vào khuây lãng, rồi lại tiếp tục viết những bài thơ buồn. Bấy giờ là những năm trước sau Đại chiến thế giới thứ nhất. Các tổ chức trong nước nối nhau tan rã. Ở nước ngoài, Phan Bội Châu bị bắt, anh em đồng chí xiêu lạc mỗi người một phương. Là một danh sĩ được cả hai phía triều đình và chí sĩ đều trọng vọng, Nguyễn Thượng Hiền đã có một hành vi khá bất ngờ gây tiếng vang rất lớn: bỏ quan trường bí mật xuất dương sang Trung Quốc để hoạt động cứu nước từ cuối năm 1907. Tháng 9-1908, Phan Bội Châu tháp tùng ông đến Nhật Bản cổ xúy cho phong trào Đông du. Nhờ kết giao với nhiều chính khách trọng yếu của Trung Quốc, khi phong trào Đông du bị nước Nhật khước từ và xua đuổi, ông đã giới thiệu được cho nhiều người vào học các trường đại học và chuyên nghiệp ở Bắc Kinh cũng như các tỉnh thành khác của Trung Quốc, nhiều người được giúp đỡ công ăn việc làm để có thể tiếp tục hoạt động. Rồi đến tháng 2-1912, Việt Nam Quang phục Hội thành lập, tuy “không có xu hướng dân chủ”⁽¹⁾ ông vẫn đóng góp nhiều công sức cho các chương trình của Hội. Ông cũng đã can thiệp có hiệu quả để nhà đương cục Trung Hoa nới tay trong vụ bắt

1. Theo Phan Bội Châu niên biểu.

Phan Bội Châu và Mai Lão Bạng năm 1914. Thay mặt Việt Nam Quang phục Hội, ông sang Xiêm giao thiệp với Công sứ Đức và Áo vào năm 1915 để xin viện trợ kinh phí nhằm tổ chức đội quân Quang phục đánh úp vào một số vùng biên giới phía Bắc nước ta trong năm đó. Nhưng khi cuộc Đại chiến thế giới kết thúc, thấy đế quốc Pháp thắng trận, ông uất ức, chán nản, bỏ vào chùa đi tu. Sau ngày Phan Bội Châu bị bắt cóc ở Thượng Hải đưa về nước, ông càng đau xót, buồn rầu, nhất là khi nghe tin trong âm mưu này, người cháu gọi ông bằng chú có dính dáng. Ông mất ở Hàng Châu cuối năm 1925.

Tác phẩm của Nguyễn Thượng Hiền có nhiều. Phần sáng tác bằng chữ Hán, trước khi xuất dương đã có *Nam hương tập* (Tập thơ hương vị đất Nam), *Hạc thụ ngâm biên* (Biên chép những bài thơ nơi nhạ môn của con chim hạc), *Hát Đông thư dị* (Tập truyện văn xuôi ghi chép những chuyện lạ vùng Hát Đông)⁽¹⁾. Sau khi ra nước ngoài ông tiếp tục sáng tác cả thơ và văn xuôi, và chỉnh lý lại những bài thơ làm ở trong nước rồi gộp thành *Nam chi tập* (Tập thơ chim Việt đậu cành Nam), gồm 3 tập; tập thượng: thơ ca làm từ 1907 trở về trước; tập trung: thơ ca làm từ khi xuất dương cho đến năm 1918; tập hạ: các bài văn xuôi kêu gọi duy tân cứu nước, bài *Tang hải lệ đàm* (*Giọt lệ bể dâu*) và lược truyện các liệt sĩ trong phong trào Cần vương, Đông du; sách in tại Trung Quốc năm 1925, có lời đề tựa của nhà văn Trung Quốc Chương Bính Lân (1913) và lời bạt của nhà văn Từ Lương Bật (1912)⁽²⁾. Ngoài ra ông còn có tập *Viễn hải quy hồng* (Chim hồng bay về từ biển xa) in ở Nhật Bản năm 1908⁽³⁾. Phần sáng tác bằng tiếng Việt ít hơn và cũng chưa sưu tầm đủ, hiện chỉ mới in được một số trong tập *Thơ văn Nguyễn Thượng Hiền* của Lê Thuốc và Vũ Đình Liên năm 1959⁽⁴⁾, trong đó đáng chú ý có các bài hát nói,

1. Ký hiệu Thư viện Viện Hán Nôm: VHv. 2382/a-b.

2. Nhà in Vương Triền Thành, Tiền Đường, Hàng Châu, 1925.

3. Theo *Phan Bội Châu niên biểu*.

4. Lê Thuốc, Vũ Đình Liên, *Thơ văn Nguyễn Thượng Hiền*, NXB Văn hóa, H., 1959.

Lịch sử văn học Việt Nam

chùm thơ liên hoàn, nhất là bài ca *Hợp quần doanh sinh thuyết* (Bàn về hợp quần doanh sinh) và bài *Phú cải lương*⁽¹⁾.

Nói chung, con người xã hội và con người văn chương của Nguyễn Thượng Hiền không phải lúc nào cũng nhập làm một với nhau nhưng về hành trình mà nói thì có phần tương đồng, vì đây cùng là hai phương diện khăng khít trong cuộc đời nhiều thăng trầm của nhà chí sĩ - một chuỗi dài đầy những nghịch lý, luôn đấu tranh giằng xé giữa ý muốn vươn lên, sống vững vàng trước mọi thử thách và ý muốn thoái lui bỏ cuộc, tự phủ định mình. Ông đã trải qua kinh lịch của đủ các loại người: học trò, quan chức, ẩn sĩ, tu sĩ, chí sĩ, rồi cuối cùng lại trở lại với ẩn sĩ và tu sĩ. Trong thơ văn ông cũng phản ánh trải nghiệm tình cảm, tâm lý của đủ các loại người ấy, nhưng từ góc độ nghệ thuật mà nhìn thì hình như thường xuyên có hiện tượng phân thân thành hai chủ thể thẩm mỹ: một chủ thể biết tự giác gắn cảm hứng sáng tạo với xu thế đi tới của lịch sử và một chủ thể muốn tìm cái đẹp hồi cố trong tâm trạng của một cái "tôi" cá thể, cá nhân. Hai chủ thể thẩm mỹ quy định hai dạng thức trữ tình tồn tại xen kẽ nhau: một dạng thức trữ tình hướng tâm hồn ra ngoại giới, đón những âm thanh sôi động của đất nước, của cộng đồng vào trong tác phẩm, và một dạng thức trữ tình có phần khép kín, thường đắm chìm vào mặc cảm, vào những gì đã trở thành vang bóng trong tâm tưởng mình. Hơn bất kỳ một sĩ phu nào hết, Nguyễn Thượng Hiền là nhà thơ mang giọng điệu, tâm tình của hai thể kỷ.

1. Tại Thư viện Quốc gia hiện còn một cuốn sách nhan đề *Mai Sơn ngâm thảo* (Bản thảo tập thơ của Mai Sơn), ký hiệu R.988, nhưng đây là bản sao chép thơ văn Nguyễn Thượng Hiền của ông Hoàng Xuân Mai vào năm 1941 nên lúc sinh thời hẳn Nguyễn Thượng Hiền không biết đến tập thơ này. Cũng vậy, tại Thư viện Viện Văn học hiện còn lưu một cuốn sách khác nhan đề *Mai Sơn văn tập* (Tập văn của Mai Sơn), ký hiệu HN.30, nhưng đây là bản chép tay của ông Nguyễn Trọng Hàn về sau này.

II. NGUYỄN THƯỢNG HIỂN VÀ THỂ THƠ ĐƯỜNG LUẬT CHỮ HÁN - SỰ CHUYỂN MÌNH GIAN KHỔ CỦA MỘT CÁI “TÔI” YẾU ĐUỐI VÀ SỰ NÚI KÉO CỦA MỘT THỂ GIỚI NGHỆ THUẬT ĐANG KHÉP LẠI

Thơ Đường luật chữ Hán là sáng tác chủ yếu của Nguyễn Thượng Hiền kéo dài suốt quãng đời cầm bút của ông, gồm khoảng 600 bài, có cả ngũ ngôn luật, thất ngôn luật, ngũ ngôn tuyệt, thất ngôn tuyệt, và một số bài trường thiên cổ phong. Thi luật cổ điển được ông tuân thủ nghiêm túc. Việc sử dụng điển cố có lẽ nhiều hơn bất kỳ nhà thơ nào trong cùng giai đoạn. Điều đó chứng tỏ Nguyễn Thượng Hiền là một bậc thầy hay chữ, được hấp thụ đến nơi đến chốn nền học vấn phương Đông cổ truyền. Nhưng cũng chính vì thế, tính chất tượng trưng, ước lệ trong thơ ông chiếm tỷ lệ rất cao. Muốn hiểu được các tứ thơ của ông, phải vượt qua màn sương khói dày đặc những ẩn dụ thường khi che khuất cái phần hồn của chữ nghĩa. Đó là sự núi kéo của cả một thế giới nghệ thuật thuộc về quá khứ, khiến cho ông luôn luôn đứng mấp mé ở ranh giới bên này “cái mới” mà không vượt lên được. Đương nhiên những nhà thơ cách mạng cùng thời khác cũng chẳng hơn gì ông. Họ đã cùng ông đồng hành trong vài ba thập niên đầu thế kỷ XX với những vấn đề cũ kỹ bó khuôn từ thời còn trường ốc. Thơ văn họ không hề đáp ứng yêu cầu “thị trường hóa” của xã hội thành thị Việt Nam buổi ấy mà chỉ phục vụ yêu cầu tuyên truyền cách mạng, nên vẫn là thứ thơ văn cao nhẽ dành cho các “tao đàn” nhà nho thường thức, chưa biết đến “phá cách vút điệu luật” là gì. Nhưng chỗ khác là trong khi hào hứng gắn bó với học thuyết của những Lư Thoa (Rousseau), Mạnh Đức (Montesquieu), Khang Lương (Khang Hữu Vi và Lương Khải Siêu)... , một cách không tự giác họ đã tự đổi mới cảm hứng của thơ mình. Riêng Nguyễn Thượng Hiền thì vẫn cứ như cũ. Trong thơ chữ Hán, không có gì lay đổ được cả một hệ thống biểu tượng đã ăn sâu vào quan niệm nghệ thuật của ông. Dấu sao, là người vốn có khiếu về thơ và sáng tác thơ như một bản năng thiên bẩm, một nhu cầu tự thực hiện, thơ Nguyễn Thượng Hiền lại có ưu điểm là theo sát mọi diễn biến tâm trạng của Nguyễn Thượng Hiền. Cho

nên, xem xét những biến thái trong tâm trạng nhà thơ, chính là cách để ta soi nhìn hành trình nghệ thuật thơ chữ Hán của tác giả.

1. Thế kỷ XIX để lại trong thơ Nguyễn Thượng Hiền một mối cảm hoài sâu sắc, một câu hỏi vô cùng ám ảnh: Sống để làm gì? Theo nếp nhà khuôn phép và theo thông lệ của xã hội buổi ấy, lẽ thường tình, anh thanh niên Nguyễn Thượng Hiền chỉ có một con đường: đi học rồi đi thi. Không nói gì Nguyễn Thượng Hiền và các nhà nho cùng thế hệ, ngay những người thua ông đến dăm mười tuổi như Trần Quý Cáp (1870-1908), Phan Châu Trinh (1872-1926), Huỳnh Thúc Kháng (1876-1947), Ngô Đức Kế (1878-1929)... mà về mặt chí hướng đường như đã thấy rõ ngay từ tuổi còn trẻ, thì trước lúc bước chân vào hoạt động cứu nước họ cũng vẫn phải gắng sức kiếm lấy một mảnh bằng. Đây là chút danh hiệu, tuy phù phiếm nhưng lại có giá trị xác nhận tư cách bậc “ưu thời mẫn thế” của họ, và người ta có tin tưởng ở những điều họ nói, ở những việc họ làm, trước hết cũng là nhìn vào cái danh hiệu ấy. Song cũng có điều khó nghĩ là thuở Nguyễn Thượng Hiền mang lều chiếu đi thi, đất nước lại đang lâm vào một tình thế nghiêm trọng. Năm 1858, tiếng súng xâm lược của thực dân Pháp mở màn ở cửa biển Đà Nẵng. Chưa đầy ba mươi năm sau, ngọn lửa đốt phá của chúng lan khắp các tỉnh, rồi cuối cùng cháy đến kinh thành. Nguy cơ mất nước làm lay động đến nhiều mặt đời sống người dân, và chắc chắn đã xáo trộn không ít nề nếp sinh hoạt của tầng lớp trí thức. Giữa cơn loạn lạc, những kỳ thi thường kỳ của triều đình phong kiến từng gặp không ít trắc trở. Năm 1882, khoa thi Hương ở Hà Nội chưa kịp tổ chức thi tiếng súng đã “dậy” khắp Long Thành. Năm sau vẫn phải hoãn thi vì giặc Pháp đánh lan ra các tỉnh miền Bắc. Năm 1884, khoa thi Hương mới chính thức được mở lại, nhưng trường thi Hà Nội và Nam Định đã bị Pháp thiêu hủy, sĩ tử Bắc Kỳ phải thi chung với trường Thanh Hóa. Anh thí sinh Nguyễn Thượng Hiền vừa 16 tuổi, sau hai năm lặn lội vì thi cử, đã mang lều chông, trèo đèo lội suối vào Thanh. Khoa ấy anh đậu Cử nhân. Đậu Cử nhân rồi, vào tháng Ba âm lịch năm sau, Nguyễn Thượng Hiền lại lặn lội vào kinh thi Hội. Thi xong, được chấm đậu Thủ khoa, nhưng chưa

kip “truyền lô” thì kinh thành Huế thất thủ. Cả cái xã hội vua quan nhà Nguyễn ngay trong đêm mồng 5 tháng 7 năm 1885, sau những giờ tập kích quân Pháp của Tôn Thất Thuyết không thành đã phải dật dứ nhau mà chạy, nói gì đến mấy ông tân khoa. Nguyễn Thượng Hiền sau mấy ngày ẩn náu tại nhà riêng của thân phụ ở Huế cũng chạy thoát về quê và bốn năm sau nữa, năm 1889, dưới triều Đồng Khánh, khoa thi Hội ở kinh mới lại được mở. Vì tang mẹ, anh không dự thi khoa này, nhưng sau khi Thành Thái lên ngôi, năm 1892, anh lại chịu khó vào kinh thi tiếp và đậu Hoàng giáp, xếp hạng thứ nhì.

Thế là sau tròn mười năm đeo đẳng đèn sách, ở tuổi 24, Nguyễn Thượng Hiền đã “nên danh”. Nhưng một chút danh thừa của cái triều đình đã vượt mất thời vàng son, trở thành con bài trong tay Pháp, một chút ơn huệ đi kèm với bao nhiêu chua chát và tủi nhục, phỏng còn có ý nghĩa gì đâu! Ngay khi Nguyễn Thượng Hiền mới đặt chân lên con đường khoa hoạn thì nhiều sĩ phu có tên tuổi đã rời bỏ triều đình, và cái lẽ sống của người ta bấy giờ đã không còn là việc chen lấn nhau trước cửa trường thi để tìm lấy một chỗ đứng trọng vọng. Vậy mà chàng nho sinh họ Nguyễn vẫn cứ sống như một thói quen, cứ phải buộc chặt mình vào thi cử, thậm chí kiên nhẫn lặp lại hành trình vào kinh dâng đặc để thi Hội và thi Đình đến hai lần. Nhiều tài liệu còn cho biết, khi được tin đậu thứ hai, dưới Vũ Phạm Hàm (Thám hoa), ông đã tỏ ra không vui, vì kỳ thi bảy năm về trước do gặp biến nên không được tính, cũng như kỳ thi Đình lần đầu năm 1892 ngay sau đó bị “xóa sổ”⁽¹⁾, ông đều đã được xếp trên họ Vũ. Không nói cũng rõ, sự chi phối của cái cũ trong con người này còn sâu nặng đến thế nào. Có điều, về thực chất Nguyễn

1. Trong kỳ thi này, lúc thi Hội diễn ra suôn sẻ, nhưng bước vào thi Đình có gặp trắc trở. Do đâu để văn sách là *Bản về thế lớn trong thiên hạ* có động chạm đến thời sự, sợ người Pháp phản ứng nên lần thi thứ nhất chấm xong, triều đình lại phải xóa bỏ không tính và cho thi lại lần thứ hai. Kết quả lần thi thứ nhất Nguyễn Thượng Hiền vẫn đậu Thủ khoa (Thám hoa) nhưng đến lần thi thứ hai ông tụt xuống thứ nhì, tức Hoàng giáp.

Lịch sử văn học Việt Nam

Thượng Hiền lại không phải là kiểu người chìm đắm với công danh hay vô tri vô giác trước thực tế. Chính thời cuộc nhiều nhượng đã làm ông nhiều phen lo nghĩ đến quên ăn quên ngủ. Sâu trong tâm khảm, ông biết rõ mình đang tự biến mình thành một tấn trò vô vị mà bản thân không cưỡng nổi. Chỉ có thơ mới là nơi để cho sự nhạy cảm của lương tri ông phát lộ, đưa đến một cảm hứng trữ tình chua xót, vừa bi vừa hài:

*Vạn lý sài lang tích,
Tung hoành mãn cù đồ.
Thương thiên hoàn bản đặng,
Xích địa cánh chinh châu.
Thế đạo can qua khuất,
Ngô sinh thốn quản ngu...*

(Cù đồ - Kinh đô cũ)

(Dấu sài lang muôn dặm,
Ngang dọc khắp kinh đô cũ.
Trời xanh còn loạn lạc,
Đất đỏ vẫn thuế sưu.
Đạo trời bị giáo mác che khuất,
Đời ta chăm nghiên bút hóa ngu...)⁽¹⁾

Bài thơ dùng thể ngũ ngôn bát cú, nhịp đều đều, hai vế đối rất chỉnh. Âm hưởng thơ không có gì bức xúc. Nhưng ẩn sau cái bề ngoài điềm đạm ấy, tác giả như đã cô đúc được cả một chân lý sống mà mình vừa chợt khám phá, qua sự nhạy cảm của trái tim mình: đó là bước chuyển hóa không tránh được, do hoàn cảnh khách quan xô đẩy, của một kiểu người tưởng là *chính diện* nhưng thực tế đã trở thành *con người thừa*. Mà đúng là như vậy. Tiếp cận từ góc độ nội dung, bài thơ cho thấy Nguyễn Thượng Hiền đã nhìn rất tinh xác thực trạng của đất nước từ hai phía khác nhau. Chiến tranh loạn lạc, khắp mọi miền từ Nam đến Bắc đều

1. Những bài dịch thơ nào không đề tên người dịch đều do chúng tôi tạm dịch. Phần trích dẫn, phiên âm và dịch nghĩa căn cứ vào *Nam chi tập*. Ký hiệu Thư viện Hán Nôm: A.2710.

in dấu chân của bọn sai lang, đó là tình thế nước sôi lửa bỏng của xã tắc mà đến kẻ thất phu cũng có trách nhiệm, thử hỏi những con người đang “chăm lo đèn sách” để mong làm nên sự nghiệp phò vua giúp nước há có thể thờ ơ? Nhưng còn một nỗi đau khác nữa, thâm trầm hơn và cũng nhức nhối không kém, là trong khi kẻ thù đang hoành hành, khắp nơi còn đầu rơi máu chảy, thì “đất đỏ vẫn thuế sưu” - sưu thuế vẫn tròng lên cổ dân đen; liệu anh thư sinh đang lao đầu vào “nghiên bút” có làm được gì giúp ích cho họ? Mấy ai lúc bấy giờ đã có cái nhìn đau xoáy tâm can như thế. Dựa vào ý của câu thơ thứ hai mô tả hình ảnh quân giặc “Dọc ngang đầy khắp kinh đô xưa (Thăng Long)” thì bài thơ này có khả năng được sáng tác vào năm 1882, năm thành Hà Nội thất thủ, cũng là năm bắt đầu cuộc đời lưu vong của Nguyễn Thượng Hiền. Hóa ra chỉ vừa đặt chân vào môi trường thi cử ở tuổi 14, con người ấy đã biết cười mũi vào “sự chăm chỉ đèn sách” - sự “ngu si” của mình. Trước mắt ta, một con người khác bỗng hiện lên, cao hơn hẳn con người ngoài đời của ông. Con người ngoài đời chỉ là con người giả, con người làm mọi việc theo “quán tính”, còn con người trong thơ mới là con người thật: con người vừa khắc khoải một nỗi niềm yêu nước thương dân, lại vừa có cái nhìn tự phản tỉnh, biết rõ chiếc áo đang khoác trên mình là một “phản giá trị”. Nhưng vì sao con người ấy vẫn đành tâm khoác chiếc áo vô dụng đó trong suốt bấy nhiêu năm tháng? Và vì sao từ khi thi đỗ cho đến tận những năm đầu thế kỷ XX, ông tân khoa Hoàng giáp Nguyễn Thượng Hiền vẫn giữ thái độ lặng lẽ, không có một hành động gì? Điều này hẳn có lý do. Nguyễn Thượng Hiền kém thua Phan Bội Châu (1867-1940) một tuổi nhưng Phan Bội Châu lại coi ông là người “vừa bạn vừa thầy”. Khi các ông thật sự khôn lớn thì phong trào Cần vương chống Pháp của tầng lớp sĩ phu nửa cuối thế kỷ XIX cũng đang đi nhanh vào kết thúc: “Có người quyết chiến với Pháp mà chết; có người bị Pháp nã bắt phải chết; có người giả làm quan với Pháp để ngầm kết nghĩa Đảng, bị người Pháp phát giác ra mà chết. Có người phản nộ quá đầy tâm can, tự tìm cách chết để mà chết. Đáng tiếc anh nhân nghệ sĩ mấy nghìn năm tinh khí non sông hun đúc nên, gặp phải vận nước không may, như hoa lan bị

Lịch sử văn học Việt Nam

khỏi xông, ngọc quý bị lửa đốt, đều hóa làm ngọc sáng ở biển Nam mà cuốn đi. Oan uống thay! Đau đớn thay!” (*Việt Nam vong quốc sử*⁽¹⁾). Một ít người còn lại, sau nhiều năm chèo chống, biết việc lớn khó toàn, đã có ý ngã lòng. Họ vẫn gắng giữ cho tròn phẩm tiết mặc dù mới mặc cảm “Á khó lòng địch nổi Âu” đã trở nên vô cùng ám ảnh:

*Á Âu phát địch cự vô tri,
Sự dĩ đao đầu thế khả vi.*

(Nguyễn Duy Hiệu -
Khẩu chiếm trước khi lâm hình⁽²⁾)

(Á khó đương Âu, vẫn biết rồi,
Đến nơi, sự thế phải làm thôi.)

Trở trêu hơn nữa, nếu như trong dư luận sĩ phu vài chục năm về trước, chuyện “xuất xứ” là điều hệ trọng, ở lại hay ra đi là thước đo của lòng trung nghĩa, thì giờ đây, người ở lại chưa chắc đã bị lên án mà người ra đi lại nhấp nhóm muốn “quay về”:

*Ngã thường kiến thuyết sĩ quy điền,
Kim nhật quy điền hỷ dục điền!*

(Đỗ Huy Liêu, *Ngũ sầu ngâm* -
Bài ngâm về năm mối sầu⁽³⁾)

(Trước nói về vườn luống hổ thay,
Ngày nay lại thấy sướng như say!)

1. *Việt Nam vong quốc sử*, bản dịch của Chu Thiên Chương Thu, NXB Văn sử địa, H., 1958.

2. Dẫn theo Trần Huy Liệu, Phong trào cách mạng Việt Nam qua thơ văn, tập san *Văn sử địa*, số 34, tháng 11-1957. Nguyễn Duy Hiệu (1847-1887), người Quảng Nam, đỗ Phó bảng, lập nghĩa hội Cần vương tại quê nhà, sau thất bại, bị chém ở Huế.

3. Theo tài liệu của gia đình chúng tôi, Đỗ Huy Liêu (1844-1891), người Nam Định, đỗ Hoàng giáp, từng theo xa giá Hàm Nghi lên Tân Sở nhưng sau lui về quê ở ẩn.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Quay về vì nhiều lẽ, trong đó có cái lẽ thường tình là không thể nào chịu nổi cảnh trường kỳ gối đất nằm sương, như câu thơ truyền khẩu chế giễu đám nho sĩ cuối đời Minh rủ nhau lên núi bất hợp tác với nhà Thanh:

Nhất đội Di Tể hạ Thú Dương,
Cộng ngôn vi khổ bất kham thường⁽¹⁾.
(Di Tể đành bỏ Thú Dương,
Cùng than: rau đắng, nhai suông khó lòng.)

Thực tế ngổn ngang, phức tạp bày hết ra trước mắt, biết chọn con đường nào cho đúng? Ở chỗ này Nguyễn Thượng Hiền có giống và cũng có khác với Phan Bội Châu. Trong khi Phan Bội Châu nhìn lớp người Cần vương với cái nhìn của một thế hệ đi sau thì Nguyễn Thượng Hiền lại nhìn lớp người người Cần vương với cái nhìn của người cùng thế hệ. Phan Bội Châu tổng duyệt lại mọi tấm gương hy sinh oanh liệt của lớp người Cần vương để tăng thêm niềm kính trọng đối với họ, và cũng để càng dứt khoát trong tư tưởng về sự phân khai giữa họ và mình; còn Nguyễn Thượng Hiền, do nhìn từ đồng đại, có xen lẫn cả cái “tôi” trần trở của mình trong đó, nên bên cạnh sự kính trọng, tiếc nuối, ông lại có dịp nhìn thấu đến những miền ẩn khuất bên trong - một sự phân tích tâm lý thật tinh, sâu. Ông linh cảm rất rõ vận mệnh của tầng lớp này đã hết. Đây là những con người đang đứng ở phút chót trên một vị trí tưởng chừng đầy kiêu hãnh, nhưng thời gian đã quay lưng với họ. Đáng thương cho họ là không phải ai cũng nhận ra điều ấy hoặc sáng suốt thừa nhận điều ấy, để tìm được một cách hành xử sao cho dứt khoát mà vẫn trọn tình trọn nghĩa. Vì thế, họ như đứng giữa một ngã ba đường, với muôn nỗi phân vân, dừng dăng. Ngay cả khi cái thế của lịch sử đã đẩy họ tới chỗ phải đóng vai một Kinh Kha, không lùi được nữa, thì sâu trong thâm tâm, sự phân vân dừng dăng vẫn dề triu lên lòng: “*Dịch thủy ca chung*

1. Thơ lưu truyền ở Trung Quốc vào cuối đời Minh, đầu đời Thanh. Trích theo Đặng Thai Mai, *Văn thơ cách mạng Việt Nam đầu thế kỷ XX*, NXB Văn học, H., 1964, tr.12.

Lịch sử văn học Việt Nam

hoán nại hà?” - Hát xong bài ca Dịch thủy rồi biết tính thế nào? (Cảm hoài). Rút cục họ chỉ còn biết níu lấy một tấm lòng son mơ hồ nào đó:

Tối sơn đảo hải lực tuy cùng,

Nhất phiến đan tâm cự mai một.

(Long Biên Tây quách tân bộ hữu cảm -

Tân bộ phía Tây ngoài thành Long Biên có cảm xúc)

(Cái sức bạt núi dốc biển cho dù kiệt hết,

Một tấm lòng son há chịu mai một.)

Nguyễn Thượng Hiền muốn biện hộ cho lớp người Cần vương, muốn lý giải chỗ tiến thoái lưỡng nan của lớp người ấy, mà cũng chính là cốt nói cho mình. Tấm lòng son nung nấu trong ông, cái ơn tri ngộ của triều đình mà ông và gia đình ông mấy đời mang nặng, chính là mấu chốt của sự cách biệt trong tư tưởng giữa ông với Phan Bội Châu, nó làm cho con đường của ông đi đến với chân lý gấp ghềnh gian khổ hơn họ Phan rất nhiều. Trong Phan Bội Châu cũng có một con người trung nghĩa nhưng không thâm căn cố đế như Nguyễn Thượng Hiền. Với Phan, *nước mất* là một nỗi đau không thể nào chịu nổi song là nỗi đau có sức kích thích con người vùng dậy, khiến chàng trai mới 17 tuổi “nửa đêm khêu đèn ngời thảo bài hịch *Bình Tây thu Bắc*, bí mật đem dán lên cây to ngoài đường cái mong có thể rung động lòng người”⁽¹⁾. Với Nguyễn, *nước mất* cũng là nỗi đau xé lòng đối với một trang nam tử, nhưng trước hết là nỗi đau về sự sụp đổ cả một thần tượng: cái ngai vàng tượng trưng cho xã tắc vốn in sâu trong tâm khảm cha truyền con nối từ nay không còn. Hình ảnh chiếc xe sáu rồng của vua Hàm Nghi như một điểm son đang chạy vào nơi chân trời gió bụi, cuốn theo tất cả nhớ thương, luyến tiếc và chờ đợi, hy vọng của ông:

Vạn lý ai già bất khả vãn,

Lục long thiên ngoại cách yên phân.

(Phan công Đình Phùng vãn từ - Thơ điếu

Phan Đình Phùng)

1. Phan Bội Châu niên biểu.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

(Tiếng kèn ai oán suốt muôn dặm
không thể nghe được,
Xe sáu rồng của nhà vua chạy trốn nơi chân trời
khói bụi mù mịt.)

Không phải chỉ có thế. *Nước mất* cũng có nghĩa là thành bên vách cứng của oai linh để vương từ bao nhiêu đời để lại cho con cháu phút chốc thành ra hư ảo. Tất cả những gì làm rường cột chống đỡ cho niềm tin của Nguyễn Thượng Hiền bỗng đứng đổ gẫy. Trong thơ ông bật lên một tiếng kêu xé lòng, nó nói lên cái mất mát tử tận trong tâm linh:

*Hồi thủ Long Biên dằng kiếp hồi,
Tam triều cung quán mộ già ai.*

(*Tức sự* - Cảm xúc về việc xảy ra)

(Ngoảnh đầu nhìn lại,
Long Biên chỉ còn là đồng tro tàn,
Nơi cung quán của ba triều đại cũ,
chiều hôm tiếng kèn vắng lên thật bi ai)

Ta để ý đến cách sử dụng từ ngữ của nhà thơ: đây là những lời thơ rất giàu sức biểu cảm nhưng cũng rất mơ hồ, không có nét vẽ nào xác thực. Thời gian và không gian đều bị cách điệu, hiện lên trước mắt ta một bóng tối mờ mờ, một cảnh sa trường mù mịt, một đồng tro tàn vẩy phủ khắp nơi, và điểm vào đó là tiếng động duy nhất của những hồi kèn lạnh lạnh. Hầu hết những bài thơ của Nguyễn Thượng Hiền nói về thời cuộc đều có cùng một phương thức biểu hiện như vậy. Nguyễn Thượng Hiền chỉ muốn mượn những hình ảnh phiếm chỉ nhưng có khả năng đập mạnh vào cảm giác để cực tả một bức tranh tổng thể về cái cơ đồ uy nghi của nhà nước phong kiến Việt Nam đang lúc tan vỡ. Đây cũng chính là tiếng nói phản hồi từ bên trong của vô thức tác giả, là những nỗi vò xé, chống trả về tâm lý, không muốn chấp nhận sự thực phũ phàng. Trong nỗi niềm đau xé, ông vẫn muốn bám víu vào một niềm tin dù chỉ là mỏng manh. Nhớ lại những chiến thắng lẫy lừng của các triều vua anh hùng trong lịch sử, ông như muốn tự trấn an mình:

Lịch sử văn học Việt Nam

*Văn đạo Chiêu lăng thần mã tại,
Thương mang thiên ý vị trường ta.*

(*Văn đạo - Nghe nói*)

(Nghe nói ngựa đá ở Chiêu lăng vẫn còn,
Ý trời thăm thăm, chớ nên vội than dài.)

Ông muốn nhắc mình đừng bao giờ quên hai câu thơ chứa đựng cái chân lý bất hủ của vua Trần Nhân Tông: *Xã tắc lưỡng hồi lao thạch mã/ Sơn hà thiên cổ điện kim âu* (*Xã tắc hai phen chồn ngựa đá/ Non sông nghìn thuở vững âu vàng*). Nhưng giữa tình thế nguy ngập này, khi "cơn cuồng phong" của "bọn rợ Hồ lòng lang dạ sói mắt đỏ như máu"⁽¹⁾ từ phương Tây ập đến không một sức nào cản nổi, liệu cái "âu vàng nghìn thuở" có còn vững được hay không? Nghĩ như thế thì đành phải nhìn thẳng vào hiện thực, không còn lý do gì để cưỡng lại; tiếng hỏi của Nguyễn Thượng Hiền ở đây lại vọng lên trống không, ngao ngán: *Chiêu lăng thạch mã kim an tại? - Ngựa đá Chiêu lăng nay ở đâu cả rồi? (Trần cung hoài cổ - Hoài cổ về cung điện nhà Trần)*.

Trong số những bài thơ làm cuối thế kỷ XIX, ta để ý đến một bài thơ trường thiên: bài *Hương Giang lão nhân từ* (*Lời ông già trên sông Hương*). Đây là một tác phẩm hiếm có, gồm 53 câu thất ngôn, ghi lại cả một biến cố lịch sử: những ngày thất thủ kinh thành Huế mà nhà thơ tận mắt chứng kiến. Bắt đầu, Nguyễn Thượng Hiền phác qua tình hình gay go của chiến trận, ý chí kiên cường chống giữ của quân ta ở trong thành:

Hắc phong quyển địa vân tăng tăng,

Chiến sĩ trấp vạn câu ẩm băng.

Phi tinh tẩu mã loạn như vị.

(*Gió đen cuốn đất mây ùn ùn,*

Chiến sĩ muôn vạn người ai cũng lòng như lửa đốt.

Sao bay lửa chạy, tán loạn như lông nhím.)

1. Trong bài *Hương giang lão nhân từ*. Nguyên văn: *Hồ sở lang tâm nhân như huyết*.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Nhưng rồi một đêm kia, cửa thành phía đông nam bị vỡ. Thế là tất cả bỗng trở nên hỗn loạn, mạnh ai nấy chạy:

Tinh kỳ lác lác ụy nhai lộ,

Lộ bàng chiến cốt ô tranh tụ.

Hương Giang nhật tà thủy thao thao,

Huyết tinh huân nhân bất khả tụ.

(Cờ quạt lác lác bỏ lại khắp đường phố,

Bên đường xương lính vạ vật,

quạ xúm đến tranh giành nhau.

Sông Hương lúc trời tà nước cuốn cuộn,

Mùi máu tanh xông lên,

người không thể qua được)

Cũng trên đường chạy loạn vượt qua sông Hương, nhà thơ gặp được một ông lão chèo đò. Ông già vờ khách lại và kể lể nỗi lòng. Là người từng sống trên con sông này lâu năm, ông đã nhìn thấy quang cảnh kinh đô trong những ngày còn xán lạn. Những ngày từng bừng xa xưa đó, không bao giờ ông quên được. Qua lời kể của ông già, Nguyễn Thượng Hiền muốn làm sống lại cả một dĩ vãng mà rõ ràng nhà thơ dành hết niềm ưu ái:

Bình Sơn, Trần Sơn giai khí chung,

Duyệt vân cao bóng triều dương hồng.

Tăng thành cự khuyết tri thiên tế...

(Núi Trần non Bình khí tốt lồng,

Mây lành bùng bóng mặt trời hồng.

Đứng sững lưng trời thành quách lớn...)

(Lê Thuộc, Vũ Đình Liên dịch)

Nhưng dĩ vãng càng đẹp thì hiện tại lại càng muôn phần cay đắng. “Thành bên trăm lớp” đã bị bộ binh của giặc đánh “tan nát như bữa”⁽¹⁾. Thủy binh của chúng, sau nhiều năm tháng cũng đã vượt qua cửa Thuận

1. Nguyên văn: *Bách niên kiên thành thiết như phẫu.*

Lịch sử văn học Việt Nam

“máu chảy theo sông”⁽¹⁾ mà “xông thẳng tới phá Tam Giang”⁽²⁾. Và cái điều mà nhà thơ hải hùng bậc nhất, phải xua tay “bảo ông già đừng lên tiếng”⁽³⁾ trong khi chính mình lại muốn hét to lên, là kể từ biến cố trọng đại này trở đi, trên khắp mọi miền chứ không còn sót một nơi nào nữa, đất nước đã phải khoác một bộ mặt khác hẳn. Tất cả, lầu son gác tía, đèn đài xe ngựa... những gì tượng trưng cho vẻ huy hoàng của một chế độ, không bao giờ còn thấy lại:

*Sơn hà phá toái bất khả thu,
Tây phong lật lệt Nam phong nhu.
Lạc nhật hồ già động cung khuyết,
Hoàng trần bất kiến long môn lâu.
(Non sông tan vỡ không cứu nổi,
Gió Nam yếu hẳn gió Tây thổi.
Bóng xế kèn Tây dậy kinh thành,
Lầu rồng mờ mịt trong gió bụi.)*

Hoàng trần bất kiến long môn lâu - Bụi vàng che khuất không thấy lầu rồng đâu nữa - một thủ pháp nghệ thuật dùng ẩn dụ cực đắt để bày tỏ sự chao động dữ dội của một niềm tin đang tắt - niềm tin vào khả năng văn hồi lại cả một vương triều. Một ẩn dụ khác là anh con trai ông già chèo đò, một người lính can đảm, nơi dân chúng kinh đô gửi gắm niềm hy vọng: “Trai trẻ Tràng An đều biết tiếng”⁽⁴⁾, thế mà con người đó cũng đã có cơ “bỏ thân nơi gai góc”⁽⁵⁾ trong mấy ngày vừa qua. Nhà thơ kết thúc tác phẩm bằng hình thức buông lửng, không có câu luận và câu kết, mà chỉ dùng hình ảnh tương phản của một cuộc rút lui trong truy đuổi - những hình ảnh hết sức động, nhằm báo hiệu một dự cảm lo lắng - bóng ngựa chạy vun vút, bóng quân lính giặc ồ ạt phía sau, và

1. Nguyên văn: *Thuận An chiến bãi huyết tỳ ba.*
2. Nguyên văn: *Hỏa thuyền trực độ Tam Giang khẩu.*
3. Nguyên văn: *Cố vị lão ông thả mặc thanh.*
4. Nguyên văn: *Tràng An tráng nhi cứu tri danh.*
5. Nguyên văn: *Tính mệnh đa ưng úy kinh cức.*

điểm vào đây là tiếng pháo cấp tập: “*Thập lý phi ai mã để sinh/ Tiên hữu xung pháo hậu truy binh*”. Thủ pháp đối sánh hình tượng của Nguyễn Thượng Hiền ở nhiều đoạn thơ đã làm tăng thêm ấn tượng bàng hoàng, phần khích. Những cặp từ láy, từ đồng âm nối tiếp nhau trong suốt bài thơ: *tăng tăng, lạc lạc, thao thao, huân nhân, nhiều nhiều, mãn nhân, đẳng dạng, phân phân, thi vi, hổ sồ, lật liệt, hoăng dạng, minh minh...*; những cặp từ đối thanh trong từng câu: *phi tinh/ tẩu hỏa; tăng thành/ cự khuyết; văn tê/ bạch lộc; tiền/ hậu; xung pháo/ truy binh...* vừa như tiếng vó ngựa dồn dập, tiếng đạn pháo, lại vừa như tiếng tim đập bồi hồi. Nhưng trong mỗi ý thơ toát ra như cũng có cái gì ngậm ngùi chịu đựng, là sự thừa nhận cái thế đã rồi của tấn thảm kịch. Trên ý nghĩa đó, bài thơ có một giá trị tượng trưng to lớn: cùng với những bài khác, nó là nét chấm phá đậm nhất vào bức tranh suy tàn của quang cảnh xã hội phong kiến Việt Nam cuối thế kỷ XIX. Và cũng là nét chấm phá thật sinh sắc, với nhiều nhân chứng sống. Ngòi bút của Nguyễn Thượng Hiền ở đây thoát được tính ước lệ vốn có.

2. Nói cho đúng, không phải Nguyễn Thượng Hiền không từng có cái ao ước của Phan Bội Châu. Ở tuổi còn trẻ hơn cái tuổi 17 của họ Phan, ông cũng đã nuôi giấc mộng hăng hái “phò vua cứu nước”. Trong một bài thơ làm vào những ngày mới bước vào cuộc đời lều chõng, nhà thơ có ý muốn trở thành một người hiệp khách:

*Đương lộ kiến bất bình,
Phẫn khí xung đầu ngư.*

(*Hiệp khách hành - Bài hành hiệp khách*)

(Giữa đường thấy sự bất bằng,
Phẫn khí xung lên sao Ngưu sao Đầu).

Người hiệp khách ấy có một thanh gươm, cứ đêm đêm lại thoát ra khỏi vỏ: *Phá ốc phi thủ cừu nhân đầu* - Phá nhà vụt bay đi lấy đầu kẻ thù. Mơ ước thật cảm động, song cũng thật dễ dãi, đúng với tâm lý lứa tuổi vị thành niên, và nhất là cách nghĩ có phần rập khuôn các mô thức có sẵn trong sử sách chứ không cụ thể được như Phan Bội Châu. Có lẽ

Lịch sử văn học Việt Nam

tặng người của Nguyễn Thượng Hiền và lối sống nền nếp của gia phong Nguyễn Thượng Hiền không cho phép ông có thể ước mơ làm người trung nghĩa theo kiểu khác. Mãi sau này, khi đã lớn tuổi hơn, ông vẫn cứ lờn vờn nhiều lần với ý nghĩ cũ. Ấy là lúc ông đã đủ sức để cầm lấy một thanh kiếm thật. Ông vung kiếm lên, và muốn thử sức mình trên lưng ngựa:

*Quan san được mã tâm do tráng,
Túy ác đang tiền Việt Thạch qua.*

(Cảm hoài)

(Trên con đường quan san,
nhảy lên ngựa lòng còn hăng hái,
Trước đèn lúc say cầm lấy lưỡi giáo của Việt Thạch.)

Tự ví mình với Việt Thạch đời Tấn, một người lo lắng về việc nước đến nỗi không đêm nào ngủ được, cứ nằm gối lên giáo mà đợi sáng. Kể cũng là hào hùng! Nhưng vì sao lại phải mượn biểu tượng Việt Thạch mà không nói thẳng những ý nghĩ của mình? Đó cũng là một sự nín kén trong cảm hứng nghệ thuật, hơn thế nữa, là một sự che giấu của cái tâm trạng thực: chuyện múa gươm chỉ là chuyện làm trong một lúc say, và làm ở... trước đèn. Còn khi đã tỉnh rượu ra, dù “Tắm lòng hăng hái chưa hoàn toàn tiêu hết”⁽¹⁾, cũng chỉ còn biết “Mang gươm dựa trên đài mà trông ra muôn núi”⁽²⁾. Và trông ra xung quanh thì một sự thực sờ sờ ra đấy:

*Phá quốc sự dĩ định,
Ly hương tâm hà y?*

(Quy lý - Về làng)

(Nước tan việc đã xong rồi,
Lìa quê, lòng biết dựa ai bây giờ?)

1, 2. Bài Đắc Cam Lộ lai thư hỷ phú (Được thư gửi từ Cam Lộ, mừng làm thơ). Nguyên văn: *Tráng tâm vị hứa toàn tiêu yết/ Yếm kiếm cao đài vọng vạn sơn.*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Cho nên cũng phải nói, cảm hứng bơ vơ là dòng mạch quán xuyên những vần thơ yêu nước của Nguyễn Thượng Hiền giai đoạn đầu. Bơ vơ là hệ quả của cảm hứng buồn thương nước mất, của sự dằn vặt bế tắc trong phương lược cứu nước cũng như sự nguội lạnh niềm tin ở tầng lớp mình. Và từ bơ vơ mà đi đến suy nghĩ quần quanh về lẽ sống cũng là chuyện thường thấy. Nguyễn Thượng Hiền đã mơ hồ nghiệm ra mối mâu thuẫn nan giải giữa một khung cảnh xã hội lúc nào cũng “gió bụi mịt mờ” tìm ra đường đi không dễ, trong khi đời người thì lại quá ngắn ngủi, “năm tháng cứ trôi nhanh vun vút”: *Tuế nguyệt khứ phiêu hốt/ Phong trần lai diêu mang (Cổ y - Ý xưa)*. Biết làm sao đây? Thôi thì nghĩ cho cùng, sự phân biệt người tốt kẻ xấu, nhìn nhận đường đúng đường sai e cũng chỉ là vô ích, vì cội trần rút lại chẳng phải là hư ảo đấy ư: *Nhân sinh thiên địa gian/ Vạn mã nhất đồ sinh/ Mộng trung tướng nô ký/ Giác hậu giai ảo cảnh - Người ta sinh ra trong khoảng trời đất/ Như muôn con ngựa rong ruổi trên một con đường/ Trong giấc mơ xem ngựa này hèn, ngựa kia giỏi/ Đến khi tỉnh rồi mới biết tất cả đều là chuyện huyễn (Mã thượng khẩu chiêm - Khẩu chiêm trên lưng ngựa)*. Ai cũng rõ phía sau của một cách nghĩ siêu hình như vậy thế nào cũng là con đường dẫn đến chủ nhân và chủ đạo:

- *Tây sơn thiên lý bách vân khai,
Tế hiếu giang phàm tống ngã lai.
Nhất lộ thiên hoa khan bất yếm,
Thừa phong dục hưởng Phạn vương đài.*

(Đăng Sài Sơn, nhất - Lên Sài Sơn, bài 1)

(Núi phía Tây nghìn dặm mở ra giữa mây biếc,
Cánh buồm trên sông giữa khoảng sáng đưa ta đi.
Suốt một con đường hoa trời xem không chán,
Muốn mượn gió mà đi thẳng lên tận nơi Phật ngự).

- *Xuy địch phong đầu tứ diểu nhiên,
Ngọc kinh vọng tận ngũ vân biên.*

Lịch sử văn học Việt Nam

*Tự tương bích hải thanh thiên ý,
Lai tá điền gia nhất thấp miên.*

*(Sơn hành túc dã nhân gia thư bích -
Đi đường núi ngủ ở nhà dân quê, để vào vách)*

*(Tiếng sáo thổi đầu gió làm cho ý tứ trở nên mơ màng,
Ngóng nhìn hết tầm mắt hình bóng kinh đô
bên chòm mây năm sắc.
Đành đem ý tưởng vắn vường về nơi
trời xanh biển biếc,
Đến ngôi nhà nông gia mượn chiếc chõng
ngủ một giấc.)*

Tuy đỗ đạt dưới triều Thành Thái nhưng với Nguyễn Thượng Hiền, làm việc cho cái triều đình dưới quyền ông Tây vốn chưa bao giờ là tâm nguyện của ông. Ông bắt đầu đi thi từ hồi còn sinh thời vua Tự Đức, và chắc không hề nghĩ rằng mình lại phải thay thầy đổi chủ ở “chặng đua” cuối cùng. Dễ hiểu vì sao ngay sau khi thi đỗ, ông đã làm đơn xin nghỉ dài hạn mười năm; rồi khi bị rút ngắn xuống ba năm, trở lại kinh thành nhận chức Toàn tu quốc sử một thời gian, ông lại xin nghỉ nữa. Đi liền sau cảm hứng về “con người thừa”, “con người trung nghĩa bất như ý”, thơ Nguyễn Thượng Hiền tràn ngập cảm hứng “dùng thoái” - đầy đều là những biện pháp nghệ thuật truyền thống để phản ứng với thực tại mà mình phủ định. Lời cảm thán một năm sau khi thi đỗ (1893) là một bịch bạch trọn vẹn:

*Xuân khứ hàn nhưng kịch,
Huyền hoa trụ vũ thâm.
Kinh hồi dao dạ mộng,
Thê đoan bách niên tâm.
Hải vũ phi tiền nhật,
Thiên nhai ức cật lâm.*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Nhất danh, ta dĩ văn,
Trần thổ lệ triêm khâm.*

*(Quý Tỵ tam nguyệt thất nhật cảm thành -
Ngày 7 tháng Ba năm Quý Tỵ xúc cảm thành thơ)*

*(Xuân hết, rét còn gắt,
Hoa huyền rụng, mưa dầm.
Mộng bàng hoàng đêm ấy,
Lòng khắc khoải trăm năm.
Bốn bề khác ngày trước,
Ven trời nhớ sơn lâm.
Nên danh, ôi đã muộn,
Cát bụi lệ khôn cầm.)*

3. Trở về ở ẩn là trở lại với thiên nhiên, cái thế giới hoang sơ đã nuôi dưỡng tâm hồn thơ trẻ của Nguyễn Thượng Hiền. Thiên nhiên lại cũng là một phần linh hồn của đất nước và là cái phần mà người Pháp chưa mấy đụng chạm, ít ra là trong giai đoạn ấy. Những bài thơ thiên nhiên của Nguyễn Thượng Hiền, do đó, bộc lộ được tâm tình ông một cách hồn hậu:

*Lập mã tình vân ngoại,
Thiên sơn hiếu sắc thu.
Sa bình văn nhận xứ,
Lâm noãn kiến hoa sơ.
Hải khí thông Nam cực,
Nhân thanh lạc thái hư.*

*(Hoành Sơn xuân vọng -
Ngắm mùa xuân ở Đèo Ngang)*

*(Dừng ngựa ngoài mây tạnh,
Màu tươi núi buổi mai.
Cát bằng nghe nhận hót,
Rừng ẩm thấy hoa cười.*

Lịch sử văn học Việt Nam

Nam cực thông hơi bể,
Không trung dội tiếng người.)

(Lê Thuớc, Vũ Đình Liên dịch)

Cũng vẫn là những nét tượng trưng nhưng cảnh vật ở đây rộn ràng tươi tắn, không còn âm đạm xám xịt như trong các bài thơ nói về thời cuộc. Cho hay, trong quan niệm của Nguyễn Thượng Hiền, không gian thời cuộc là một không gian đã bị cầm tù, bị chiếm lĩnh, còn không gian cho người ở ẩn vẫn là cái không gian tự tại, vì mình và cho mình. Cứ mỗi lần nhà thơ vùng ra khỏi những ràng buộc của cảnh sống tù túng nơi kinh thành Huế để trở về quê quán, con người ông như đổi khác hẳn, một niềm vui bông bột bông trào dâng, và chim chóc, hoa cỏ, đất trời cũng vui theo ông:

*Cầm điệu tranh phi minh.
Tạp hoa mãn thôn ố,
Vạn vật hân đắc thời.
Dư diệc nhàn xuất hộ,
Cao ca lệ trường không.*

(Sơ quy sơn vũ hậu độc du ngẫu thành -
Mới về núi, sau cơn mưa, một mình dạo chơi, ngẫu nhiên thành thơ)

(Chim chóc đua nhau bay hót,
Nhiều thứ hoa nở đầy xóm thôn.
Vạn vật hớn hở gặp thời,
Ta cũng nhàn nhã bước ra cửa,
Cất cao tiếng hát ca ngợi bầu trời trong sáng.)

Những lúc ấy, dù đối tượng nhìn ngắm là ở đâu, ông cũng nhận ra cái đẹp của đất nước. Một ánh mặt trời lóe lên khi triều dâng trên biển:

*Ngọc tiêu thanh lý xuất giang môn.
Song minh hải nhật xung triều thượng,
Phàm viễn xuân sơn tục ngạn bên.*

(Chu xuất Thuận An tấn tức sự -
Thuyền ra khỏi con nước triều ở cửa Thuận An cảm xúc)

Văn học Việt Nam (1900-1930)

(Trong tiếng đàn sáo thuyền ra khỏi cửa sông.
Cửa sông sáng rực ánh mặt trời trên biển
làm dâng nước thủy triều.
Cánh bướm xa đuổi dãy núi xuân hai bên bờ
cùng chạy)

Hay cái vắng lặng của cảnh rừng chiều:
Thanh khánh phát hà tự?
Trường tùng dao bán thiên.
Tịch dương tiêu khứ tận,
Vạn linh chuyển thương nhiên.

(Thu lâm vân bộ - Đi bộ buổi chiều trong rừng thu)

(Tiếng khánh trong treo từ ngôi chùa nào vang tới?
Cây thông cao lớn lắc lư ở lưng chừng trời.
Dưới nắng chiều, người kiếm củi đã về hết,
Muôn ngọn núi chuyển sang một màu xanh biếc)

Tâm hồn nhà thơ rộng mở biết bao nhiêu! Cảnh không có bóng người nhưng chính là được quy chiếu từ trong lòng người, nên vẫn có một con người vô hình, vừa quán quýt yêu thương vừa ngạc nhiên trước cảnh. Có khi nhà thơ ngồi mãi trong đêm để ngắm nhìn Sầm Sơn nổi trên mặt nước mà không biết chán:

*Dạ cửu tinh thần câu áp lãng,
Thiên thanh lâu các dục phù không.*

*(Sầm Sơn quán dạ tọa quan hải -
Đêm ngồi trong quán ở Sầm Sơn xem biển)*

(Đêm về khuya, các vì sao đều dề trên lớp sóng,
Trời trong vắt, lâu đài như nổi lên giữa tầng không)

Có khi giữa một cảnh vật ngỡ như thật yên tĩnh, ông cũng nhìn ra cái sức cựa động bên trong nó:

*Mạc mạc tình sa điệu đạo hồi,
Đăng lâm vạn lý vọng bổng lai.*

Lịch sử văn học Việt Nam

*Sơn dao thủy ảnh phù không xuất,
Hải bả thiên quang súc địa lai.*

(Đề Ngũ Hành sơn tuyết bích -
Đề vách đá chót vót ở Ngũ Hành sơn)

(Dưới bãi cát trắng xóa mênh mông
có đường chim bay quanh co,
Trèo lên đọt cao muôn dặm với nhìn tới cội Bồng Lai.
Bóng núi lung lay trên mặt nước nổi lên
giữa tầng không,
Biển ôm lấy ánh sáng bầu trời lướt dài đất mà đến)

Đúng là khi trở về với thiên nhiên, con người bơ vơ trong Nguyễn Thượng Hiền đã gặp được một người bạn tri âm tri kỷ để có thể giao hòa. Nhưng cần nhớ là thiên nhiên hiện ra dưới ngòi bút của ông cũng không hoàn toàn là một thiên nhiên thực tại. Vẫn có một điểm nhìn thứ hai để Nguyễn Thượng Hiền nhất thể hóa mình với thiên nhiên ấy - đó là cái thiên nhiên được nhìn ngắm, cảm thụ bởi con mắt Đạo gia và Thiền gia. “Dĩ Nho nhập Thích” vốn cũng là quy luật phổ biến từ xưa. Đương thời với Nguyễn Thượng Hiền chỉ có một người ít nhiều thoát được quy luật ấy là Hoàng giáp Nguyễn Khuyến. Nguyễn Khuyến đỗ đạt trước Nguyễn Thượng Hiền 21 năm và cũng quy ẩn trước Nguyễn Thượng Hiền có đến 10 năm. Song với tâm hồn bình dị của một người vốn gắn bó với làng quê và vốn xuất thân từ một ông đồ nghèo kiết, dù có rong chơi hết núi Đọi đến núi An Lão, chứng kiến “*Sư cụ nằm chung với khói mây*”, thế giới thần tiên vẫn không cuốn hút được tâm hồn nhà thơ đất Hà Nam. Ngược lại, cuộc sống vùng đồng chiêm trũng nơi quê hương bản quán lại nhanh chóng trở thành môi trường nghệ thuật của thơ Yên Đỗ. Sự va chạm hàng ngày với đời sống vật lộn của người dân lam lũ cộng với thói quen không xa lìa thực tiễn sẽ góp phần lay chuyển tư duy nghệ thuật Nguyễn Khuyến, giúp ông vượt qua những “trạm gác” khắt khe của *cửa ải giao thời* một cách cũng khá tự nhiên, khỏe nhẹ: cùng với Tú Xương, bút pháp hiện thực đã thấp thoáng ở phía trước tâm tay các

ông. Trong khi đó, Nguyễn Thượng Hiền trẻ hơn Nguyễn Khuyến rất nhiều lúc này lại đang đứng lùi lại sau ông tương đối xa về hành trình nghệ thuật. Điều kiện sống sung túc của gia đình không buộc Nguyễn Thượng Hiền phải trở về sống giữa thôn làng mà ở tại biệt thự Na Sơn xa cách hẳn cuộc sống dân dã. Vì thế, hình ảnh nông thôn Việt Nam quanh năm vất vả và nghèo khó còn lâu mới vào trong tâm ngấm nghệ thuật của ông. Ông hoàn toàn tự do thả lỏng mình trong giấc mơ “nước Bụt non Tiên” mà không một áp lực nào kiềm chế... Đây chính là lý do khiến cho phần thơ thiên nhiên của Nguyễn Thượng Hiền chưa phải đã rời bỏ được khuôn phép của cảm hứng nghệ thuật cũ, mà chỉ mới là sự chuyển hóa từ một hệ thống ước lệ này sang một hệ thống ước lệ kia. Nếu phần thơ thời cuộc của ông chịu sự chi phối của quan niệm nghệ thuật Nho giáo, trong đó cái nhìn vũ trụ và con người đã ít nhiều mở rộng, chuyển biến, nhưng tựu trung vẫn chưa thoát tầm nhìn “trung nghĩa”, thì phần thơ triết lý và thơ thiên nhiên của ông lại chịu ảnh hưởng sâu nặng của quan niệm nghệ thuật Đạo gia và phần nào Thiên gia, trong đó mọi ý niệm mới về vũ trụ và con người đã phá vỡ khuôn sáo chật hẹp của những “vạc Hán”, “trời Nghiêu”, “trường Sở”, “đỉnh Tần”, “cửu Hàn”, “chùy Bác Lăng”, “ngọn gió Tây”, “nhịp kèn Hồ”... để thay vào đấy là những “Bồng Lai”, “Bích hải”, “chốn thái hư”, “tiếng sáo ngọc”, “chim hạc trắng”, “thôn đào hoa”, “rừng tùng bách”, “sông Thương Lang”, “tòa Kim Đài”, “quán Ngọc Vũ”, “người mặc áo lông chim”, “thuốc kim đan”, “Tây Vương Mẫu”, “nhạc Quân thiếu”, “nhà sư yên giác”, “cửa chùa tịch tịch”, “đăng Không vương”... nói chung là cả một hệ thống biểu tượng dành cho người vừa bứt ra khỏi cuộc đời bụi bặm, tìm về núi cũ để sống cái mộng “xuất trần”. Thơ thiên nhiên của ông tuy rất chân thật nhưng vẫn tạo nên một thế giới thực thực hư hư, nó là bầu không khí tinh thần để hòa nhập cái đơn độc cá nhân với cái vô cùng của vũ trụ trong tâm thức nhà thơ.

4. Nhưng thiên nhiên và lối thoát vào tiên vào Phật có hoàn toàn khuây khỏa được tâm sự yêu nước của Nguyễn Thượng Hiền hay không? Cuộc đời của Nguyễn Thượng Hiền giai đoạn sau đã trả lời cho câu hỏi

Lịch sử văn học Việt Nam

ấy. Nhà thơ muốn trốn nỗi đau mất nước mới đi tìm một chút thanh thoi trong tiên, trong Phật, trong cái thú được chiêm nghiệm bản chất nguyên sơ của mình hồi sinh lại: *Mộng tùy hoa dĩ tỉnh* - giấc mộng trần tục đã theo hoa mà tỉnh lại (*Hoàn sơn - Về núi*). Thế nhưng là mối sầu của cả một dân tộc và một thời đại, thì dù trốn vào đâu đi nữa cũng chỉ là ảo tưởng:

*Ngã dục Bồng Lai lâm phương quế,
Bích thiên hoa nguyệt nại sầu hà?*

(*Cửu Chân đạo trung - Trên đường đi Cửu Chân*)

(Ta muốn tới Bồng Lai vin cây quế thơm,
Trời xanh trăng đẹp nhưng còn khối sầu
thì biết làm thế nào?)

Rõ là Nguyễn Thượng Hiền đã tìm hết mọi cách mà không thể nào đánh lừa nổi chính mình. Cái phần lương tri ẩn náu sâu trong ông và nhất là những tư tưởng mới mà “tân thư” từng nhen nhóm trong đầu óc ông, như dân chủ, bình đẳng, bác ái, hay như canh tân, thực nghiệp, tự cường để cứu nước... đã như một đốm lửa dai dẳng ngày càng bùng cháy, làm rạo rực tâm hồn nhà ẩn sĩ. Trong một số bài thơ thiên nhiên ông làm vào những năm sát cuối thế kỷ XIX, ta đột nhiên thấy ông chuyển sang một phong cách khác hẳn, một cách sử dụng các biện pháp tu từ ở hai câu cuối, như một tín hiệu thách thức, nhằm lật lại những lối mòn của cảm xúc đã diễn ra ở sáu câu đầu. Ngay trong bài thơ *Đêm ngồi ở quán Sầm Sơn xem biển* đã dẫn trên kia, giữa lúc đang ngắm cảnh Sầm Sơn hiện lên giữa biển với một sự sáng khoải không giấu giếm, ông bỗng bất ngờ kết lại bằng một ý chuyển chiết mạnh mẽ:

*Phủ Tang đãi khán triều hy thượng,
Vị khảng tương tâm học điệu ông.*

(Chờ xem mặt trời buổi sáng mọc lên ở phương Đông,
Ta đây chưa chịu đem lòng học anh đi câu đầu)

“Chờ xem mặt trời mọc lên ở phương Đông” có gì hơn là đón chờ trào lưu cách mạng sẽ đến và đang đến. Về mặt này thì Nguyễn Khuyến

Văn học Việt Nam (1900-1930)

lại đã quá già để có thể theo kịp Nguyễn Thượng Hiền. Cuộc đấu tranh tuy chậm chạp nhưng đã đến lúc chín, không chỉ ở lý trí mà cả trong tình cảm nhà thơ, không chỉ ở lý trí và tình cảm mà đã lay động đến cả nghệ thuật thơ. Trong một lá thư gửi cho Nguyễn Lộ Trạch, Nguyễn Thượng Hiền thừa nhận việc mình theo đuổi “huyền vi” là “thiên tính” nhưng cũng thấy đó là “ngược đời”: “trước cửa thì xe ngựa ồn ào, trong nhà thì vợ con tất bật, thế mà mình hàng ngày vẫn tụng *Hoàng đĩnh kinh*⁽¹⁾ người ngoài trông thấy, nếu không tức giận hẳn cũng buồn cười”⁽²⁾. Con người Lão Trang và Phật giáo trong ông tuy không chết hẳn nhưng tạm thời bị đẩy lùi. Đến tìm lại một người bạn cũ, một nhà chí sĩ Cần vương ngày trước nay đã trở thành một vị sư sống âm thầm cô quạnh, trong phút chốc ông bỗng đắm nghi cách xử sự của ông này mà bao lâu nay mình vẫn kính trọng: “*Danh sĩ môi như thú/ Giang sơn hướng nại hà?*” - Danh sĩ đều như thế cả thì giang sơn rồi sẽ ra sao? (*Tặng Ba La Mật tự Viên Giác thượng nhân* - Tặng sư ông Viên Giác chùa Ba La Mật). Câu hỏi đặt ra cho người mà ý nghĩa bức thiết lại là một câu tự vấn. Một lần trở lại biệt thự Na Sơn, cũng vẫn những cảnh cũ mà sao dưới mắt Nguyễn Thượng Hiền, mọi vẻ đẹp của chúng đã biến đi đâu mất. Thực tế dù có đau đớn không chịu được, vẫn cứ có một sức thuyết phục mạnh hơn mọi ảo tưởng:

*Giang sơn thí bằng diều,
Bất giác lệ triêm khâm.
Huyền tạo cơ chung bí,
Thương sinh họa dữ thâm...*

(*Hoàn sơn - Vẽ núi*)

(Non sông thử ngấm lại,
Giọt lệ bỗng chan đầy.

-
1. Một bộ kinh của Đạo giáo.
 2. Thư Nguyễn Thượng Hiền gửi Nguyễn Lộ Trạch. *Nam chi tập*, Quyển hạ. Chúng tôi dịch.

Lịch sử văn học Việt Nam

Máy tạo còn huyền bí,
Dân ta xiết đọa đây...)

(Lê Thuốc, Vũ Đình Liên dịch)

Muốn tìm thấy một cái đẹp chân chính, muốn có được những phút nhàn tâm thật sự, thì chỉ còn một con đường: hăng hái nhập cuộc, sát cánh cùng lớp người “tiên tri tiên giác” trong phong trào Duy tân đang dấy lên khắp từ Nam đến Bắc. Thời cơ thuận lợi để “cánh bướm thơ thoát tục” của Nguyễn Thượng Hiền chuyển hướng, giúp ông vượt nhanh sang “bến giác” thế kỷ XX chính là ở đây. Tuy vẫn còn nhận một chức Đốc học lấy lệ và vẫn đi qua về lại ở biệt thự Na Sơn, thực tế ông đã bị cuốn vào giữa trào lưu tư tưởng chính của thời đại. Nhiều vấn đề khẩn trương và phức tạp bắt ông phải để tâm tìm hiểu. Ông tạm gác lại một bên cái thế giới riêng tư của mình. Thơ ông bớt đi những âm điệu bi thương mà bắt đầu âm vang tiếng nói của đời sống thực. Với từng bước bờ ngõ, e dè, nhà thơ hướng cảm xúc vào một đối tượng mới: đám đông quần chúng. Kể thì cũng không phải hoàn toàn mới, vì bóng dáng người dân đã một lần xuất hiện trong thơ ông qua bài *Hương Giang lão nhân từ*. Nhưng lần ấy, ông lão lái đò trên sông Hương là một hình tượng nghệ thuật mà cũng là hư; những giọt nước mắt và lời tâm sự của ông dường như cũng chỉ là “âm bản” của tiếng nói trữ tình trong lòng tác giả. Còn lần này, hình ảnh người dân đã thật sự hiện hữu như một khách thể. Đập ngay vào mắt nhà thơ là nỗi khổ quanh năm của họ:

*Dã nhân thần hà tiểu,
Hoãn bộ du xuân lâm.
Bạc ngôn thành thị du,
Mãn đảm vô nhất kim.
Lê hoặc nhật bất kế,
Lao ca tối trung tâm.
Khởi vô đông cao điền,
Tuế khiếm, trần vu thâm.*

(Cổ phong, thập ngũ - Thơ cổ phong, bài 15)

Văn học Việt Nam (1900-1930)

(Dân quê mới sáng đã gánh củi,
Chậm chạp ra khỏi rừng.
Nói lời nhạt nhẽo rằng đi rong nơi thành thị,
Một gánh đẩy không được một đồng.
Rau ăn ngày chẳng đủ,
Mệt nhọc hát mà xót trong bụng.
Há phải không còn ruộng sâu,
Nhưng mất mùa, cây đại mọc um tùm.)

Từ tấm lòng thông cảm, một sợi dây vô hình đã kéo gần họ lại với ông:

*Dã nhân chúc sù lỗi,
Nhật dạ khai Đông nguyên.
Bất tích tâm lực quyền,
Sở hân tang giá phẩm.
Tảo thất chiêu chi lai,
Đàm tiểu khai phương tôn.
Nhân sinh quý thích chí,
Anh miện phi sở luân.*

(*Cổ phong, thập thất - Cổ phong, bài 17*)

(Dân quê sắm sửa bữa và cày,
Khuya sớm cày ở cánh đồng phía Đông.
Không tiếc nhọc lòng mệt sức,
Chỉ mong dâu mía tốt.
Quét nhà mời họ vào,
Rót chén rượu thơm, cùng chuyện trò cười nói.
Người đời quý thích chí,
Mũ cao áo dài không cần bàn.)

Chút mặc cảm về địa vị cách bức có vẻ đã xóa mờ đi. Đặc biệt, do tình cảm cách mạng được thức tỉnh, Nguyễn Thượng Hiền khắc phục khánh khách lối viết “khách quan” khi nhìn vào nỗi khổ của dân chúng. Trong tình cảnh

Lịch sử văn học Việt Nam

chưa xót muôn phần của những con người cơ cực, ông thấy mình có phần trách nhiệm:

*Niên lai lục hợp khốn sang di.
Viêm sơn tẩu bạt nguyên điền phế,
Hắc hải phiên đào tỉnh ấp di...
Thương giang phục chằm yên trần mãn,
Lạc nhật đăng cao hữu sở ty (tư).*

(*Kinh trung lữ cảm - Cảm xúc nơi quán trọ kinh đô*)

(Mấy năm nay thiên hạ gặp nhiều khốn khổ.
Miền núi bị đại hạn, đồng điền bỏ hoang,
Miền biển bị sóng tràn, làng xóm xiêu dạt...
Năm bẹp nơi con sông xanh

giữa lúc khói bụi tràn ngập khắp nơi,

Mặt trời lặn trèo lên cao, lòng không thôi nghĩ ngợi.)

Có cái tâm lý buồn phiền không kéo lùi ta xuống mà nâng đỡ tâm hồn ta, rèn cho ta bớt phần yếu đuối. Nguyễn Thượng Hiền ở vào trường hợp ấy. Thăng thân và chân thành, cứ mỗi lần vướng mắc trong nhận thức, ông lại cố vượt lên. Cứ thế mà từng bước, từng bước nhà thơ cải tạo lại cách sống, cách suy nghĩ, và cả cảm hứng của mình. Có một lần sau 30 ngày mưa dầm liên miên, trời hừng nắng chói lát. Ông bước ra cửa định tìm thi hứng trong hoa mai. Nhưng trời bỗng lại kéo mây đen kịt. Cơn mưa lớn báo hiệu viễn ảnh của một cuộc sống cơ hàn. Ông rộn lên một tình thương: “*Chỉ buồn cho muôn dân phần lớn đều sắc đói/ Lúa không trông được, dâu và đậu đều bỏ hoang*” (*Tức sự - Cảm xúc về việc xảy ra*). Ông bỗng cảm giận vô hạn cái bọn người bất lương, thừa dịp này giờ trò kiếm chác: “*Riêng có bọn cò đại là ra chiều đắc ý*”. Và thế là thi hứng về hoa mai phút chốc chuyển sang một thi hứng trái ngược hẳn: “*Hỡi ôi! Ai có thể miêu tả được nỗi khổ của dân đen/ Để gửi lên cho thầy mưa bác gió trên trời xem*”. Bài thơ có một kết cấu không bình thường. Dùng hình thức cổ phong - một thể thơ tự do, nửa bài trên gieo toàn vần trắc, không ngắt nhịp giữa câu mà ngắt nhịp hai câu một, kết cấu từ ngữ theo kiểu giật

Văn học Việt Nam (1900-1930)

cấp: hai câu đầu năm chữ, tiếp liền là hai cặp câu bảy chữ, tác giả muốn thể hiện những trạng thái uẩn khúc đang diễn ra trong lòng ông. Thoạt đầu, người làm thơ bị vỡ mộng vì sự tương phản giữa ước mơ (hoa mai) và thực tế (mây đen như mực); nhưng rồi từ thực tế này dẫn dắt đến một thực tế khác (sắc mặt người dân xanh như rau); và từ thực tế khác lại dẫn dắt đến một thực tế khác còn tồi tệ hơn (loài cỏ dại đặc chí trong mưa)... Bấy nhiêu thứ vò xé tâm hồn nhà thơ:

*Nhất vũ tam thập nhật,
Vi tình dân khoảnh khắc
Xuất môn hoãn bộ tầm mai hoa,
Phong lai hựu kiến vân như mực
U khâm bất thiếp hà túc than,
Độc bi vạn chúng đa thái sắc
Gia hòa bất thực tang giá vu,
Duy hữu lai cao ý phản đắc.*

Và khi sự tương phản nâng lên đến cực điểm thì cũng là lúc nhà thơ tỉnh ngộ. Khúc mắc tư tưởng hình như được giải quyết. Đang từ vẩn đục, nửa bài sau bỗng chuyển sang vắn bằng. Cũng kết cấu theo kiểu giạt cấp, mỗi nhịp cũng ngắt ở hai câu, nhưng cứ hai câu là một bước khám phá hiện thực sâu hơn của tác giả. Hai câu đầu cũng rút lại năm chữ, như một nút thắt trước khi được cởi:

*Sơn thạch bất tri cơ,
Giang ngư bất tri hàn.
(Đá trên núi có biết gì là đói,
Cá dưới nước có biết gì là rét)*

Rồi hai câu kế tiếp dẫn ra bảy chữ:

*Sinh hàm bát thức ninh miễn thử,
Cửu nhai đề xiết thanh thê toan
(Còn chúng sinh có “bát thức”*

*thì tránh sao được nỗi khổ đói và rét,
Bồng bế nhau đi xin đầy đường,
tiếng kêu khóc thê thảm.)*

Lịch sử văn học Việt Nam

Và hai câu cuối thì dân ra hết mức (mười chữ), đồng thời ngắt thành ba nhịp:

Hu ta hồ/ Thùy năng miêu tả thương sinh gian

Ký dữ vũ sư phong bá thiên thượng khan.

(Hỡi ôi ! Ai có thể tả được nỗi thống khổ của trăm họ,
Gửi lên thầy mưa bác gió ở trên trời xem.)

Một tiếng kêu thê thiết bật lên thành ba nấc, nhưng cũng là một tâm trạng được giải tỏa khi nhà thơ tìm thấy một thi hứng mới, thiết thực hơn hẳn cái thi hứng tìm hoa mai lúc ban đầu. Bước chuyển biến về quan niệm nghệ thuật của Nguyễn Thượng Hiền đến đây tưởng chừng đã rõ. Đối thay được thi hứng chính là chuyện vất vả nhất đối với một nghệ sĩ. Mà lúc này Nguyễn Thượng Hiền lại là một nghệ sĩ đang muốn dần thân, cho nên đối thay trong thi hứng tất sẽ kéo theo sự chuyển đổi mục đích của văn chương: văn chương viết ra không còn để cho mình mà cho công cuộc vận động cứu nước. Bản thân người làm văn cũng phải là người đi đầu thực hiện mục tiêu cứu nước của văn học. Trong một trận đói khủng khiếp dưới triều Thành Thái, Nguyễn Thượng Hiền đã đứng ra tổ chức quyên góp để lấy tiền cứu giúp nhân dân. Không hiểu công việc cứu tế này có đem lại lợi ích thiết thực gì không, nhưng tác dụng trực tiếp đối với ông là qua đó, ông lần đầu làm quen với việc vận động quần chúng. Hơn nữa, từ trong công việc, ông còn có dịp nghiền ngẫm sâu hơn ý nghĩa của việc dùng đồng tiền, việc bắt tay làm kinh tế vì một lý tưởng cao cả. Tuy vẫn còn đứng về phía đạo đức mà đánh giá cách huy động tiền bạc, nhà nho ở ẩn họ Nguyễn lại một phen nữa chứng tỏ mình đang may mắn thoát khỏi sức hút của kiểu *nhà nho hành lạc* mà chuyển đổi thành *nhà nho canh tân*:

Huy chi duyệt giai lệ,

Thiên kim khinh thảo gian.

Dụng chi tế cùng lũ,

Nhất tiền trọng khâu san.

(Tặng Hoàng Tắc Phu)

Văn học Việt Nam (1900-1930)

(Đem tiền rút đám trăng hoa,
Nghìn vàng cũng nhẹ như là cỏ rơm.
Đem tiền rút đám thiếu cơm,
Một đồng cũng nặng như chòm núi cao.)

(Lê Thuớc, Vũ Đình Liên dịch)

Bài thơ đã thấy phảng phất một lời kêu gọi hợp đoàn.

Nguyễn Thượng Hiền còn dùng thơ để bày tỏ chủ kiến trên nhiều vấn đề của cuộc vận động cách mạng đương thời. Mỗi bài thơ giúp ông tiến thêm một bước đến gần các tư tưởng cấp tiến hoặc bộc lộ rõ hơn cái phần cố hữu không sao thay đổi được ở ông. Trong câu chuyện đấu tranh có lúc gay gắt giữa hai đường lối ôn hòa và bạo động trong các tổ chức Duy tân, tuy không phải là người đứng mũi chịu sào, ông cũng có cách nghĩ khả thủ của riêng mình: *Đầu nhận nan linh tứ hải nhân?* - Quảng đồ binh khí đi thì khó lòng khiến cho bốn bể yên được (*Khiến hoài - Khuây nổi lòng*). Sau này, ra nước ngoài, được tiếp xúc với sách vở và với các trào lưu cách mạng thế giới, vào những lúc vận hội của đất nước có đôi chút hy vọng, ông còn có một cách nghĩ duy lý, phủ nhận thiên mệnh, trước lễ hưng vong của dân tộc:

*Lỗ vận trào trung lạc,
Nhân tâm hỏa thủy nhiên.
Cư hành giai hứa quốc,
Hưng phế bất quân thiên.*

(*Giản Tẩn trung chư hữu - Gửi các bạn ở đất Tấn*)

(Vận bọn giặc như nước triều đang xuống,
Lòng người như lửa đang nhen.
Ở lại hay ra đi đều là vì nước,
Hưng hay phế không phải ở ý trời.)

Trong khi đó, đối với câu chuyện lựa chọn giữa “trung quân” hay “từ bỏ quân chủ” từng làm nhiều người băn khoăn thao thức, ông lại vẫn giữ ý kiến cố chấp của riêng mình:

Lịch sử văn học Việt Nam

*Hữu sinh chung tuyết sơn hà sĩ,
Vị tử nan vong quân phụ ân.*

(Đồng độ ký chư đồng chí -
Vượt biển Đông sang Nhật gửi các đồng chí)

(Còn sống quyết rửa nhục cho núi sông,
Chưa chết khó quên ơn của vua và cha.)

Tư tưởng của Nguyễn Thượng Hiền trong những năm ở hải ngoại còn trải qua những chặng tiến thoái không kém gian nan trầy trật. Nhưng nói về cuộc bàn giao giữa hai con người trong thơ chữ Hán của Nguyễn Thượng Hiền thì thiết tưởng đến đây đã hoàn thành về căn bản. Dù vẫn còn nhiều cơ hội để nhà thơ mở rộng tầm mắt, đưa cảm hứng thơ mình lên một nấc cao hơn, song “cái mới” mà ông thâm nhận thật thuần thực để có thể hóa thân thành một nhân tố nghệ thuật nội sinh cũng chỉ đến đây là dừng. Gánh nặng quá khứ trong tâm hồn ông không cho phép ông đi xa hơn nữa, và thể loại sáng tác Nguyễn Thượng Hiền quen sử dụng - thể thơ trữ tình Đường luật - cũng hạn chế khá nhiều sự cách tân của ông. Tình cảm dù mới nhưng trước sau vẫn chịu áp lực của cả một hệ thống ước lệ điển cố và quan niệm nghệ thuật truyền thống “cầm tù”. Ngôn ngữ chữ Hán uẩn súc với luật bằng trắc, đối ngẫu làm cho lời thơ chứa một sức nén, sức ngân sâu thẳm, nhưng muốn tác động đến đại chúng lại không khỏi có chỗ khó khăn, cách bức. Bởi thế, muốn xem xét thấu đáo thành tựu văn học của ông ở chặng đường tham gia phong trào Duy tân và Đông du, còn phải nhìn sang các thể loại khác: phần thơ phú tiếng Việt ông sáng tác những năm 1905-1907 và phần truyện ký văn xuôi ông viết trong thời gian ở Trung Quốc.

III. VĂN CHƯƠNG TIẾNG VIỆT CỦA NGUYỄN THƯỢNG HIỄN - LỜI HỒ HÀO NHIỆT HUYẾT CỦA MỘT TUYÊN TRUYỀN VIÊN CÁCH MẠNG

Trong mấy năm 1905-1907, Nguyễn Thượng Hiền đã tích cực tham gia vào các phong trào vận động công khai của Duy tân hội. Ông

giao thiệp với các nhân sĩ Hà thành như Lương Văn Can, Nguyễn Quyền, Dương Bá Trạc... bàn bạc xúc tiến chương trình hành động của Đông Kinh nghĩa thực. Ông đứng ra diễn thuyết, khuyến khích đồng bào bỏ tập tục cũ, đổi mới lối sống, lập các hội buôn, hội cày... Diễn thuyết chưa đủ, ông còn viết văn, làm thơ bằng tiếng Việt để hô hào cổ động mọi người. Ngòi bút nhà thơ trong những thể loại này thoát hẳn tính chất điển phạm, trở nên phóng túng, linh hoạt, làm chủ các thể thơ thể văn bản ngữ một cách lão luyện. Bài *Phú cải lương* gồm 30 liên, nội dung kêu gọi đồng bào cả nước sớm dứt trừ thói hủ: lười biếng, hư vinh, khoe khoang, xa xỉ, thiên cận, chống báng, lục đục, thờ ơ vô trách nhiệm... nhằm cổ sức học lấy cái hay cái tốt của con người văn minh: chăm chỉ, đoàn kết, cầu tiến, lo toan thực học, biết giữ chữ tín, mặt khác không bỏ những đạo đức truyền thống như tình nghĩa cha con, vợ chồng, làng nước, vua tôi... có thể mới mong sánh vai được với đủ các giống người trên thế giới trong thời buổi cạnh tranh gay gắt, và giữ vững được “cơ đồ Hồng Lạc” ở “cõi trời Nam”. Bài phú theo đúng kết cấu nghệ thuật văn phú cổ điển, gieo một vần, có đủ các loại câu tứ tự, cách cú và hạc tất, nhưng không hề có một điển cổ Trung Quốc nào, thay vào đây là hàng loạt thành ngữ và tục ngữ dân gian chắp dính vào nhau, mỗi vế sử dụng một hai câu, đối xứng chặt chẽ, biến lời phú thành những câu nói bình dị, giàu ngữ điệu, hài hòa về âm thanh và đăng đối về vần và nhịp, lại không rời xa ngôn ngữ đời sống, nói như Môngtenơ (Montaigne) khi nhận định về vai trò của văn hóa dân gian trong thơ ca bình dân: đó là “vẻ đẹp của thơ ca nghệ thuật hoàn thiện”, là sự cân bằng viên mãn giữa “tính chất thuần phác tự nhiên và tính chất duyên dáng”⁽¹⁾. Có khi câu văn nhểch móc đến điều mà không làm ta tự ái: *“Xin đừng giương mắt trông nhau, lăm sãi không ai đóng cửa chùa, phong hội ấy, nước non này, cũng phải lo toan cho hết sức/ Thôi đừng già mồm nói khoác, mười voi không được một bát xáo, chí khí to, công việc lớn, sao cho chắc chắn được như lời”*.

1. Dẫn theo *Văn hóa học đại cương và cơ sở văn hóa Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, H., 1996.

Lịch sử văn học Việt Nam

Có khi lại là một lời khuyên thủ thi chân thành: “Chớ có như ai há miệng chờ sung, có cây có trồng, có trồng có ăn, ra sức sửa sang, nên hưng vượng có khi xây vũng móng/ Suy ra mới biết đứt tay hay thuốc, học ăn học nói, học gói học mở, nhanh chân mau bước, bể trầm luân rồi cũng vượt qua vời”. Ở nửa cuối thế kỷ XIX và những năm đầu thế kỷ XX, thể phú đã được dân gian hóa rất mạnh. Từ ngôn ngữ quan phương kiểu cách nhằm tán tụng, thậm xưng, phú đổi sang hài hước, châm biếm, đi vào đủ các đề tài sinh hoạt thường ngày như những chuyện học dốt, thi hỏng, cờ bạc, ăn chơi, hút xách, lẳng lơ, hồng nhan bạc phận, kể cả cái hứng thú của mấy anh đồ nho tình cờ được nhòm ngó vào nơi kín đáo của phụ nữ. Có lẽ Nguyễn Thượng Hiền là người đầu tiên dành cho phú một nhiệm vụ mới mẻ: tuyên truyền giác ngộ quần chúng. Lời phú nghiêm chỉnh, có pha chút xách mé và một chút hài, nhưng tuyệt không còn giọng khoa trương cách điệu. Ông đã góp phần đẩy thêm một bước trong việc đổi mới chức năng của thể phú.

Tác phẩm đáng chú ý hơn của Nguyễn Thượng Hiền là bài ca *Hợp quần doanh sinh thuyết* viết năm 1907, khoảng trước khi Đông Kinh nghĩa thực thành lập một thời gian ngắn. Chỉ với đầu đề *Hợp quần doanh sinh thuyết* cũng đủ nói lên “tính tuyên truyền” của bài thơ dài đến 358 câu. Với một mạch thơ liên tục, Nguyễn Thượng Hiền đề cập đến hầu hết các vấn đề của cuộc vận động chính trị sôi nổi đầu thế kỷ XX. Ông kêu gọi các giới người Việt hùn vốn lập xưởng công nghệ, mở mang nghề buôn, lập trại canh nông và trại chăn nuôi để mở rộng nguồn lợi cho nước và thêm công ăn việc làm cho dân nghèo... Thực hiện các việc trên đành rằng sẽ dẫn đến dân giàu nước mạnh, song thâm tâm Nguyễn Thượng Hiền còn có một hiệu quả khác mà ông hết sức mong mỏi - làm cho bọn tư bản nước ngoài cạnh tranh không nổi với nền kinh tế trong nước, giống như tấm gương của Nhật Bản mà ta phải noi theo: “*Ngoại dương các điểm ngồi trơ ế hàng*”. Từ đó, bao nhiêu quyền lợi bị chúng cướp đi sẽ có cơ lấy lại:

Làm ăn vui vẻ thấy ngay,

Lợi quyền trước mắt mà nay kéo về.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Cố nhiên muốn có ngày mở mày mở mặt được thì ai ai cũng phải ra sức gột sạch những tập quán xấu vốn có từ xưa. Phân tích tệ hại của các thứ bệnh lười biếng, đình đám, xa hoa, tục lệ cầu cúng, ma chay, hiếu hỷ ăn sâu vào nông thôn làm cho con người hư hèn, thói quen mua danh bán tước, vút tiền vào việc đi hạch đi thi vô ích, lời thơ Nguyễn Thượng Hiền trở nên nồng nàn thống thiết:

- Suy ra mới biết nước mình,
Tại anh giàu có nên anh đổ lười.
Lười quen nết không ai lo liệu,
Không lo thì suy yếu đến nơi;
Đã suy yếu chẳng bằng người,
Chữ “cùng” nó dắt theo đuôi lạ gì...
- Đứa trai họ đã quen hương tục,
Từ trẻ trung đến lúc bạc đầu;
Dẫu rằng ngâm cháo ăn rau,
Mà khi đóng góp đám đầu tiệc tiền.
Kể xôi thịt đồng niên biết mấy,
Lẽ nghĩa gì, mượn lấy mà ăn;
Nào là bá tánh kỳ thân,
Nào khi cưới hỏi, nào tuần ma chay.
Của có sẵn lâu ngày cũng hết,
Hưởng chi là bợm kiết xưa nay;
Của nhà khăn áo dắt dây,
Qua hôm già đám là ngày đi pheo...

Bỏ tập quán rồi thì phải chung lưng đấu cật lại, yêu thương và tín nhiệm lẫn nhau. Vấn đề “hợp đoàn” đặt lên hàng đầu:

Gây giàu có, mở khôn ngoan,
Cũng nhờ hai chữ hợp đoàn mà ra.

Phải khai thông dân trí, bỏ thói thờ ơ, nghi kỵ, khích bác, chia rẽ, đéo cày giữa đường, hùn sức hùn vốn tổ chức những hội nông, hội công, hội thương... thật vững mạnh, khắp từ trên xuống dưới:

Lịch sử văn học Việt Nam

*Hễ khi tông hội vững chân,
Các nơi chi hội dần dần mở ra.*

Kể cũng lạ! Một con người mới chỉ ít lâu trước đây còn tìm khuây khỏa trong cô đơn mà giờ đây lại hô hào người khác đoàn kết, hợp quần. Và lời hô hào, cũng phải nói là hết mực chí thành. Ấu cũng là sức mạnh đổi thịt thay da của cả một giai đoạn lịch sử. Ngay cả trong con mắt nhìn Tổ quốc, nhà thơ cũng đã khác trước nhiều lắm. Tổ quốc trong *Hợp quần doanh sinh thuyết* đã là một khái niệm cụ thể so với khái niệm “sơn hà”, “xã tắc” mơ hồ trong thơ chữ Hán. Tổ quốc *đẹp* bao hàm trong nghĩa *giàu có*. Nhà thơ dẫn ra đủ thứ: sản vật miền núi, sản vật miền biển, rồi những vùng chứa đầy quặng mỏ... Đâu đâu ông cũng kết hợp được cả hai mặt, mặt thực tiễn và mặt thi vị:

*Lại trông xuống dưới dân trông trọt,
Khắp bốn phương xanh tốt rườm rà;
Đồng bằng như chiếu trải ra,
Nào là lúa thóc nào là bông gai.
Đất ta rộng mà người không mấy,
Của ăn tiêu vẫn thấy dồi dào...*

Một đất nước tình tứ và phong lưu đến thế, hỏi còn ai mà không sung sướng tự hào:

*Nước Nam ta nào có kém ai,
Bốn nghìn dặm đất giăng dài,
Bức tranh riêng một góc trời treo lên.*

Bài thơ có hai nhân vật, một khách một chủ. Ông khách, với những quan niệm sống trái mùa cổ lỗ, là hình ảnh của lớp người cũ, có chỗ bảo thủ và cố chấp: *Hái vi đã quyết theo người Thú Dương*. Ông chủ, là một người thức thời hơn. Ông sẽ giải thích cho ông bạn về cách sống lý tưởng của thời buổi văn minh, và bác bỏ cái chủ nghĩa “cô trung” không còn thích hợp nữa. Nếu chúng ta biết rằng cũng chỉ mấy năm trước thôi, Nguyễn Thượng Hiền còn than thở: “*Tịch*

tịch *Thú Dương vi*” - Rau vi trên núi Thú Dương không ai đoái hoài nữa (*Ai Lê Tăng Trai* - Thương Lê Tăng Trai), thì ta càng thấy rõ thái độ của ông khách chính là thái độ của nhà thơ trong thời gian qua. *Hợp quần doanh sinh thuyết*, ở khía cạnh này mà xét, còn là một lời tự bạch. Nguyễn Thượng Hiền đã đấu tranh thắng lợi với con người cũ - mặc dù không kém bản khoản day dứt - để trở thành một “tuyên truyền viên” của phong trào cách mạng. Năm 1907, được đọc *Hợp quần doanh sinh thuyết* lần đầu tiên, Phan Châu Trinh nhận định về tác giả: “Ông là một danh sĩ ở Bắc Kỳ, nay lại đem sức theo đòi học mới; bề dẫu biến đổi, từng trải đã nhiều, ta biết rằng ông không có thể nín lặng mà nằm yên được, muốn ra tay tổ chức một công cuộc cho xã hội...”⁽¹⁾. Qua tác phẩm, con mắt tinh đời của Phan Châu Trinh đã nhận ngay ra cái *tổ chất mới* của con người Nguyễn Thượng Hiền.

Bài thơ sử dụng thể song thất lục bát vốn chuyên dùng cho thể loại ngâm khúc. Đặc điểm của ngâm khúc là xây dựng nên những hình tượng trữ tình nhập vai. Hình tượng nàng chinh phụ trong *Chinh phụ ngâm* có sự nhập vai của Đoàn Thị Điểm và các dịch giả về sau. Trong *Cung oán ngâm khúc*, tiếng nói oán thán của nàng cung nữ khó chia tách với tiếng nói bất bình thời thế của Nguyễn Gia Thiều. Ở *Hợp quần doanh sinh thuyết*, Nguyễn Thượng Hiền đã khéo léo nhập vai trong cả hai vai chủ và khách. Nhưng *Hợp quần doanh sinh thuyết* không đơn thuần là một khúc ngâm trữ tình mà có thêm chức năng mới. Mặc dù có hai nhân vật và không có cốt truyện, nhưng dòng độc thoại nội tâm nổi trội trong ngâm khúc cổ truyền đã bị tước bỏ. Thay vào đây là sự đối thoại bằng tâm tình xen với lý lẽ giữa hai nhân vật từ đầu cho đến cuối khúc ngâm. Gần như cùng một thời điểm, bên cạnh *Hợp quần doanh sinh thuyết*, còn có *Hải ngoại huyết thư* của Phan Bội Châu do Lê Đại dịch, và *Tỉnh quốc hồn ca* của Phan Châu Trinh, cũng dùng thể song thất lục bát để giải bày tâm sự và khuyên răn đồng bào cả nước. Bút pháp của ba bài có chỗ gần nhau: kết hợp sít sao điệu

1. Đề tựa *Hợp quần doanh sinh thuyết*, Lê Thước, Vũ Đình Liên dịch, sdd.

Lịch sử văn học Việt Nam

ngâm và điệu nói, quện chặt chính luận với trữ tình. Ngôn ngữ của Nguyễn Thượng Hiền mượt mà, đầm thắm, gieo vần chặt chẽ từ đầu đến cuối, song lời thơ chưa đạt đến âm hưởng thiết tha, cháy bỏng như thơ Lê Đại và Phan Bội Châu. Trong việc chỉ trích thói tệ của các hạng người trong xã hội cản trở con đường tiến hóa, ông cũng còn nương nhẹ, chưa riết róng đáo để được như Phan Châu Trinh. Điều này, một phần do cá tính của Nguyễn Thượng Hiền, phần nữa cũng do ông chỉ mới chuyển biến được đến đây. Phải sau khi xuất dương, gia nhập vào phong trào cách mạng do Phan Bội Châu lãnh đạo, được tiếp sức bởi những tình cảm lớn và nâng cao hơn về tầm nhìn, cảm hứng của ngòi bút ông mới phát triển đến cao trào. Cũng như *Bài phú cải lương*, phong cách của ông ở đây chủ yếu vẫn là điềm đạm. Ông thuyết phục người đọc một cách ôn tồn, cá biệt cũng có những từ gây cảm giác gay gắt:

*Còn có sự rõ ràng tổn hại,
Nay việc làng mai lại việc làng;
Làm cho róc thịt day xương,
Mọt ăn đã hết cột rường chưa thôi...*

nhưng thường thì ngôn ngữ ông hiền lành, phép điệp chữ móc xích và phép dùng từ đối ngẫu nhị không lập tức dồn cảm xúc của người nghe đến một độ căng giới hạn mà để cho nó tuần tự tiến triển:

*Đem nhân quả suy đi/ tính lại,
Nỗi bây giờ cũng tại ngày xưa;
Xưa giàu sao khéo ngăn ngơ,
Ngăn ngơ nên đến bây giờ khó khăn.
Nhưng ta nghĩ trí dân chưa mở,
Nhu biết ra có sợ gì cùng,
Cùng tắc biển/ biển tắc thông,
Xưa nay chuyển vận cũng trong đạo trời.*

Bài ca *Hợp quần doanh sinh thuyết* là một thành công trong nghệ thuật tuyên truyền cách mạng của Nguyễn Thượng Hiền. Cùng với Lê Đại và Phan Châu Trinh ông đã có công đi đầu thể nghiệm và chứng

thực khả năng thích nghi của thể song thất lục bát trước yêu cầu mới của lịch sử.

IV. TỪ "HÁT ĐÔNG THƯ DỊ" ĐẾN NHỮNG TRUYỆN NGƯỜI THẬT VIỆC THẬT VỀ CÁC ANH HÙNG LIỆT SĨ

Trong Quyển hạ của *Nam chi tập*, Nguyễn Thượng Hiền tập hợp các tác phẩm văn xuôi viết thời kỳ ở Trung Quốc, nhưng ông cũng có in lại một số trước tác văn xuôi viết khoảng cuối thế kỷ XIX, trong đó có một vài lá thư, và một truyện kỳ dị *Mộc y tử thuyết* (Nói về người mặc áo vỏ cây). *Mộc y tử thuyết* là một truyện rút ra từ *Hát Đông thư dị*, tập truyện chữ Hán lược lặt những truyện lạ ở quê hương ông. *Hát Đông thư dị* hoàn thành văn bản trước năm 1866⁽¹⁾, gồm 66 truyện, phần lớn đều rất ngắn, nhiều truyện chỉ là rút gọn từ bộ sách *Công dư tiếp ký* (Ghi nhanh lúc nhàn rỗi việc công, 1755) nổi tiếng của Vũ Phương Đề (1698-1761) mà nhiều thế hệ nhà nho trong hai thế kỷ XVIII-XIX rất thích thú. Nguyễn Thượng Hiền chưa dụng công cải biến truyền thuyết thành những câu chuyện giàu sức sáng tạo. Ông chỉ mới ghi chép là chính, và ghi chép một cách cũng rất tóm lược, xuất phát từ một điểm nhìn duy nhất là điểm nhìn trần thuật của người viết chứ chưa bao giờ mở rộng sang điểm nhìn của nhân vật, do đó giọng trần thuật cũng đơn điệu, tính chất kể chuyện đóng vai trò chủ đạo ngôn ngữ tự sự. Nhưng bù lại, truyện của ông thường dùng kỳ ảo làm yếu tố thắt nút nên gây được sức hấp dẫn. Kể chuyện các nhà nho có tài lớn hoặc những nhân vật kỳ vĩ trong truyền thuyết, ông không đi suốt tiểu sử mà chỉ cắt lấy một khúc, nhấn mạnh những chi tiết đáng kể đến chủ đề chính, nhờ đó nhân vật không phơi bày dàn trải như một bản tiểu sử nhạt nhẽo mà hiện rõ cá tính. Với *Hát*

1. Theo bài tựa sách *Văn nang tiểu sử thì mùa hè năm Bính Tuất (1886)* tác giả ngồi tại nhà Đình Thần Nguyễn Thái sử (Nguyễn Thượng Hiền), ông có đưa tập sách *Hát Đông thư dị* nhờ tác giả nhuận chính giúp. Như vậy đến năm này, sách *Hát Đông thư dị* đã xong về cơ bản.

Lịch sử văn học Việt Nam

Đông thư dị, Nguyễn Thượng Hiền cũng là người sớm có xu hướng lợm lặt các mẩu chuyện về những nghĩa sĩ tiết liệt đương thời mà mình nghe được. Ở loại truyện này, ông thay cái kỳ vĩ bằng sự tích anh hùng. Truyện *Nguyễn Tấn lý* (Nguyễn Cao, 1828-1887), một người hưởng ứng phong trào Cần vương, sau lui về dạy học tại huyện quê tác giả, bị Pháp bắt dẫn đến La Thành (Hà Nội) tra vấn, đã tự mình moi ruột để cho Pháp biết hết can trường của người nước Nam, là một câu chuyện không hề có bố trí lớp lang ngoài một tình tiết duy nhất: câu nói nghiêm nghị ném vào mặt giặc kèm theo hành động tự dùng móng tay xé rách bụng lôi ra vài thước ném xuống đất. Nhưng chỉ cần có thế, khí phách ung dung tự nghĩa của nhân vật đã được khai thác triệt để. Truyện này nằm sát cuối *Hát Đông thư dị*, gần như là một dấu nối của tập truyện với những truyện người thật việc thật mà tác giả viết ở giai đoạn sau.

Bộ phận sáng tác văn xuôi của Nguyễn Thượng Hiền sau khi xuất dương về số lượng không nhiều, và cũng chưa một ai cất công tìm tòi thêm trên các báo chí Trung Quốc, nhưng số đã được thu thập và in ra đều gồm những áng văn đột xuất, có thể sánh với vô luận tác phẩm văn xuôi tự sự nào thuộc khuynh hướng yêu nước và cách mạng ở thời kỳ đó. Đặc điểm chung của dòng văn xuôi tự sự này là người viết đã tham gia vào câu chuyện như một người “dẫn truyện” hết mình. Nhờ hòa mình vào các phong trào cách mạng ở hải ngoại, trong một lúc Nguyễn Thượng Hiền dứt bỏ được mặc cảm cũ, mặt khác chắc có sự xúc tác của ngòi bút Phan Bội Châu, nên khác với những áng thơ văn thời kỳ trước, trong cách viết, nguồn cảm hứng trữ tình - cách mạng của ông bùng thả hết cung bậc. Một *Bài văn khuyên người nước* hay một *Bài văn chiêu hồn nước* lâm ly, cảm khái, tưởng như bao nhiêu tâm huyết của nhà thơ đều dồn vào từng lời từng chữ, khiến cho mỗi chữ cũng có một tiếng vang, một sức mạnh. Một lời *Tựa Việt Nam nghĩa liệt sử* là một suy nghĩ đúc kết từ một chặng đường ngót năm mươi năm gian khổ chống Pháp của dân tộc Việt Nam. Thậm chí một đoạn văn ngắn ghi tiếp sau *Truyện Tăng Bạt Hổ*, cũng là những dòng hồi ức xúc động của một người bạn chí tình.

Chúng ta hay chú ý đến *Tang hải lệ đàm* (*Giọt lệ bể dâu*) và những truyện kể về các liệt sĩ anh hùng.

Giọt lệ bể dâu thuật lại một đôi điều tai nghe mắt thấy nhằm vạch trần chính sách đồ hộ của giặc Pháp, dưới hình thức một cuộc hội ngộ giữa Nguyễn Thượng Hiền và một tráng sĩ ở đất Tam Hàn. Đề tài cũng không có gì mới. Nói cho đúng, ông chỉ phát triển thêm những điều Phan Bội Châu đã trình bày khá đầy đủ trong *Việt Nam vong quốc sử*. Có những chi tiết ông gần như lấy lại ở tác phẩm này. Mặc dù vậy, Nguyễn Thượng Hiền vẫn có cách viết khó lẫn với một ai. Ông không phân tích, không nghị luận hùng hồn. Bằng giọng văn tự sự quen thuộc, ông thiên về kể chuyện. Từ chuyện thực dân Pháp đàn áp thảm khốc các nhà sĩ phu yêu nước, sang chuyện thuế khóa: thuế ruộng, thuế thân, thuế rượu, thuế chó, thuế trâu bò... cho đến chuyện làm đường hỏa xa, chuyện thay đổi ngôi vua, chuyện nhân dân Trung Kỳ chống thuế... Có chuyện cụ thể, có chuyện vắn tắt và khái quát, nhưng chuyện nào cũng cô đọng tinh cảm tác giả, nên tác động mạnh đến người đọc. Mỗi chuyện mang một sắc thái riêng. Bởi thế, khi đọc chúng một mạch theo trình tự dặt dằn của nhà văn, ta có liên tiếp những phản ứng trái ngược, cảm phục, cảm hờn và thương xót. Nguyễn Thượng Hiền biết khai thác ở mỗi chuyện những mặt mâu thuẫn, những tình tiết cơ hồ như phi lý, qua đấy làm cho bản chất xảo quyệt của các “quan Tây” xâm lược, kẻ đóng vai chính trong các chuyện trên, phơi ra rõ ràng.

Chẳng hạn, đây là câu chuyện về cái “thẻ thuế thân”: giặc Pháp cấp cho mỗi người dân đã nộp thuế đinh một cái thẻ chứng nhận, ai không có thẻ bị xem là lậu đinh, phải chịu ngục hình và phạt rất nặng. Chúng lại dùng một bọn tay chân hung ác làm cảnh binh đứng rải trên các ngã đường để khám thẻ của người qua lại. Nhưng chỗ tai quái là hễ đứng một tuần lễ mà viên cảnh binh nào không bắt được một vụ lậu đinh thì cũng bị phạt nặng. Cả dân chúng và cảnh binh đều bị đẩy đến cái thế khó xử, rốt cuộc đã xảy ra một tấn kịch đau lòng: “Có một người lái buôn trên đường đi qua một tỉnh kia, cảnh binh khám thẻ thuế thân xong liền vò thẻ lại, bỏ vào miệng chực nuốt. Lái buôn kinh hoàng vội bóp chặt lấy cổ

y để y dùng nuốt trôi xuống họng. Cảnh binh khăng khăng không chịu nhả, lái buôn sợ mất thẻ bị tù, tay bóp càng chặt, hồi lâu chú cảnh binh tắc hơi mà chết”⁽¹⁾. Về sau vụ án mạng phải đưa ra tòa, quan tòa mổ tử thi ra, thì nơi cuống họng của y vẫn còn những mảnh thẻ đã nát nhừ... vẫn cách kể thủ thi, nhẹ nhàng, vậy mà để không có một lời tố cáo nào sắc sảo, thấm thía hơn. Có thể đây không hẳn đã là sự thực mà chỉ là truyền ngôn. Nhưng sử dụng truyền ngôn lại chính là lợi khí quen thuộc xưa nay của văn chương tuyên truyền cứu nước. Phan Bội Châu cũng đã từng kể những câu chuyện tương tự, như chuyện người Pháp bắt dân “bán trời” cho chúng trong *Việt Nam vong quốc sử*. Ở tập truyện *Hát Đông thư đi*, ghi chép truyền ngôn từng là thủ pháp không chút xa lạ với Nguyễn Thượng Hiền.

Trong *Giọt lệ bể dâu* còn có một mẩu chuyện nói lên cách nhìn quần chúng của ông Hoàng giáp họ Nguyễn đã khác trước. Trở về trước, ông mới chỉ thấy quần chúng là những người chịu nhiều cơ cực, đáng sẽ chia niềm thương cảm. Đến giai đoạn này, ông đã hiểu thêm, đó còn là những người có phẩm chất cao đẹp. Ông vẽ lại hình ảnh của một em bé người cùng quê với Nguyễn Thiện Thuật (1841-1926?). Khi giặc Pháp đến tìm phần mộ tổ tiên nhà lãnh tụ nghĩa quân để đào lên đốt cho ông sồn lòng, chúng đã bắt em trói vào gốc cây “chĩa gươm vào mặt mà hỏi”. Em không chịu đáp, chúng liền đâm gươm vào mặt em, làm “máu chảy ròng ròng xuống tận gót”. Nhưng em vẫn không khai, “còn hét lớn lên rằng: “Quân ăn cướp! Quan Hiệp thống là người hết lòng vì nước, tao chỉ hận không được theo ngài chứ có đâu lai giúp chúng bay làm điều tàn ngược”⁽²⁾ Thế là chúng nổi giận, “lấy vải quấn vào mình em rồi châm lửa đốt. Em bé đến lúc chết vẫn còn chửi chúng không ngớt miệng”⁽²⁾

Nào có riêng gì một mình em bé, một ông lý trưởng cùng làng đã bị rơi đầu vì không chịu hé răng. Rồi nhân dân cả một huyện nơi Nguyễn Thiện Thuật đóng quân cũng đều lặng lẽ để cho giặc giết đến người cuối

1. *Giọt lệ bể dâu*, *Nam Chi tập*, Quyển hạ. Chúng tôi dịch.

2, 2. *Giọt lệ bể dâu*, *Nam Chi tập*, Quyển hạ. Chúng tôi dịch.

cùng chứ không một ai chịu cộng tác với kẻ thù. Sự thay đổi hiển nhiên trong cách đánh giá quần chúng của Nguyễn Thượng Hiền có liên quan đến nhận thức mới và cả môi trường sống mới của nhà thơ. Qua công tác cách mạng, được sống giữa một đội ngũ thanh niên trẻ trung, hết mình vì lý tưởng, Nguyễn Thượng Hiền ít nhiều đã phát hiện ra những tính cách khỏe mạnh, kiên cường của họ, của cái khối người làm nên tập thể “anh hùng vô danh”. Nhà thơ sẵn sàng *biến cải hiện thực* dù rằng sẽ làm cho nó *mất thực* mà thiên hẳn về màu sắc lý tưởng - cũng như Phan Bội Châu - cho phù hợp với nhận thức mới của mình.

Chép lại chuyện một số tấm gương liệt sĩ, cũng là một cách nhà thơ xác nhận từ thực tế những điều phát hiện nội tại ở trong lòng ông. Trong số các bậc nghĩa sĩ mà ông ghi chép, có những người thuộc phong trào Cần vương nửa cuối thế kỷ XIX. Từ lâu ông đã có đầy đủ tư liệu về họ. Ông với họ từng như hình với bóng, nhưng trải qua một quá trình vật lộn để “hình rời khỏi bóng”, đến thời điểm này, nhìn trở lại, “bóng” cũng không còn giống trước. Mặt bi đát trong tấn kịch hy sinh của những con người này nhạt hẳn, bài học họ để lại cho hậu thế noi đậm lên: “Sử Việt Nam nghĩa liệt viết ra trước tức là sử Việt Nam độc lập viết theo sau. Như thế nguyện vọng chúng ta mới được thỏa mãn, trách nhiệm chúng ta mới làm tròn”.⁽¹⁾

Ở từng câu chuyện một, Nguyễn Thượng Hiền đều rất tiết kiệm lời. Bút pháp của ông vốn không quen dài dòng, cưỡng lại thói quen trong trường hợp này hẳn sẽ làm pha loãng tình cảm kính trọng thiêng liêng đối với nhân vật. Ông cũng không có khả năng tung hoành ngòi bút một cách sinh động được như Phan Bội Châu trong các truyện *Tái sinh sinh*, *Chân tướng quân*, *Phạm Hồng Thái*, cả trong *Việt Nam nghĩa liệt sử* của Phan Bội Châu và Đặng Bác Bằng. Tuy thế, qua một đôi nét khắc họa, các nhân vật của Nguyễn Thượng Hiền cũng đã mang mỗi người một diện mạo, lối sống, tính nết riêng, ngang tàng, cứng cỏi. Những người mà ông thuật chuyện hầu như người nào cũng có một kết

1. *Tựa Việt Nam nghĩa liệt sử*, Lê Thuốc, Vũ Đình Liên dịch, sdd.

cục giống nhau: khẳng khái đường đường nhận lấy cái chết. Thế mà ở chỗ tưởng chừng không khác nhau ấy lại chẳng người nào giống người nào. Đó là một Nguyễn Đàm - con trai Tôn Thất Thuyết (1835-1913) - lúc nào cũng rầu rĩ ân hận vì không bảo vệ được vua, cuối cùng viết thư tạ tội với cha rồi tự sát. Đó là một Nguyễn Thận Sinh - con trai Nguyễn Thiện Thuật, tuy còn rất trẻ đã cùng cha hợp lực đánh Tây. Bị Pháp bắt, đày đi hoang đảo mấy năm nhưng vì trẻ quá nên lại được thả về. Về rồi vẫn không chịu khuất, cứ giữ nguyên phong thái đỉnh đạc thách thức với kẻ thù: “Giặc tỏ vẻ tức giận, chĩa súng đòi bắn, anh liền phanh áo phơi bụng ra trước mặt chúng, nói: “Muốn giết thì cứ giết, giận dữ mà làm gì”.

Giặc nín khe, xua tay đuổi anh đi. Thừa cơ đó anh đưa mẹ lên yết kiến tướng quân Hoàng Hoa Thám⁽¹⁾ rồi được trao giữ hẳn một cánh quân, thường xuyên bất ngờ đánh vào đồn giặc, trận nào thắng trận ấy cho đến khi tuấn nạn. Hoặc cũng gan góc đỉnh đạc nhưng có thêm cả một khối nóng giận bùng bùng như nhà sĩ phu Nguyễn Cao: “Ông quát to: “Chúng mày bội ước, đem quân đến cướp nước người, còn gì bất lương hơn! Tao đây làm việc quang minh chính trực, đối mặt với thiên hạ không chút hổ thẹn. Nay tao đến đây, cho chúng mày coi gan dạ tao”. Nói xong lấy dao rạch bụng, lòi ruột, dùng tay kéo ra dài hàng mấy thước, máu tuôn đầy đất. Bọn giặc đều thất kinh, có thằng bỏ chạy không dám nhìn⁽²⁾. Điều lý thú là câu chuyện Nguyễn Cao được Nguyễn Thượng Hiền viết lại lần thứ hai. Đối chiếu hai văn bản, sẽ thấy chỗ khác nhau trong tư duy nghệ thuật của tác giả. Lần trước ông dựng một Nguyễn Cao lắm liệt nhưng cô đơn, thương dân nhưng giữa dân và mình vẫn có một khoảng cách. Nguyễn Cao tìm cái chết bất đắc dĩ để tỏ rằng mình là người giữ chữ tín với vua và cả với Pháp. Cách chết khác thường của

1. Các truyện *Nguyễn Thận Sinh sự lược* và *Nguyễn Tấn lý sự lược* trong *Nam Chi tập*, Quyển hạ. Chúng tôi dịch.

2. Các truyện *Nguyễn Thận Sinh sự lược* và *Nguyễn Tấn lý sự lược* trong *Nam Chi tập*, Quyển hạ. Chúng tôi dịch.

ông làm dân chúng “ai cũng sợ hãi, bưng mặt mà chạy”. Lần sau, khoảng cách giữa Nguyễn Cao với dân đã gần hẳn lại. Ông chủ tâm chết để tố cáo tội ác của giặc nên đã mang sẵn một con dao từ nhà. Ông chịu để Pháp bắt vì không muốn chúng tàn sát dân, nên dân cũng là hậu thuẫn vững chãi cho ông. Cái chết của ông không làm dân sợ mà làm chính kẻ thù phải sợ. Câu chuyện không rơi vào hụt hẫng bởi một tình tiết có hậu: “Khi ông mới gặp nạn, người làng Kim Giang đã bí mật họp lại, quyền tiền được mấy nghìn đồng, những muốn lo toan để cứu ông về. Đến khi ông vì nghĩa hy sinh, mọi việc ma chay tống táng đều do làng ấy làm; trai gái, trẻ già đều sốt sắng góp tiền, không một người nào ngần ngại. Làng còn lập bài vị thờ ông, hàng năm khóc thương cúng tế. Thế mới biết đức nghĩa của ông cảm đến người sâu sắc là vậy”.⁽¹⁾

Nhờ có những nhận thức về người anh hùng kiểu mới (anh hùng lấy dân làm chỗ tựa), quan niệm của Nguyễn Thượng Hiền về non sông đất nước tự nhiên cũng phong phú và trọn vẹn hơn. Hình tượng đất nước trong thơ ông đã biến chuyển đến ba lần, từ chỗ là non sông xã tắc của đấng thiên tử, đến cái đất nước bằng bạc của gió trăng cho nhà ẩn sĩ, cho đến cái đất nước giàu có tài nguyên sản vật của cả cộng đồng. Sau khi xuất dương, Nguyễn Thượng Hiền sẽ có thêm một cách hiểu đất nước tương đối hoàn chỉnh. Nói đến đất nước, chủ yếu phải nói đến sự sống, sự phát triển - đất nước gắn chặt với con người: “Than ôi! Nước cũng như người, tính cách của nước chưa mất cũng như tinh thần của người chưa suy, dầu có gặp bước hiểm nghèo nhưng cũng có cơ sống được. Các tiền bối của chúng ta chết vì nước đã lâu thì các đồng chí lại cầm gươm đứng dậy; các đồng chí của ta chết vì nước đã nhiều thì các nhân sĩ trong ngoài lại nối gót tiến lên, càng vấp vấp càng phấn khởi, càng dập tắt càng đỏ rực. Bọn Pháp kia tuy tàn bạo và ngang ngược song chúng vẫn nơm nớp, sợ lòng người nước ta chưa chết thì nước ta nhất định không mất”⁽²⁾.

1, 2. *Tựa Việt Nam nghĩa liệt sử*, Lê Thuộc, Vũ Đình Liên dịch, sdd.

Lịch sử văn học Việt Nam

Con người quyết định vận mệnh của đất nước - đó là một ý nghĩ có cơ sở để giữ cho mình không nguội lạnh niềm lạc quan và tin tưởng. Nhờ biết đặt lòng tin vào truyền thống dân tộc, một đôi khi Nguyễn Thượng Hiền còn mang máng nhận ra một cái gì như là quy luật vận động của lịch sử: lịch sử có lúc thăng lúc giáng nhưng nói chung vẫn đi tới không ngừng: “Tuy nhiên vật đến cùng cực thì phải trở lại; oán độc càng tàn khốc thì chí phục thù càng bền, nguy nan càng bức bách thì lòng tự vệ càng mạnh. Nước Mỹ kia độc lập được, nước Đức kia trỗi dậy được, cũng là từ trong vòng kim kẹp, quần nhục mà bật lên. Xưa nay trong các nước, nước cường thịnh há cứ cường mãi mà không có lúc lâm vào họa nghiêng đổ; nước suy vong há cứ suy mãi mà không có ngày giành được phúc tái tạo hay sao? Thân tôi chưa chết, chí tôi hãy còn, xin thể cùng chú bác anh em khắc sâu cái nghĩa báo thù rửa nhục vào trong óc; quyết mài giũa tráng chí, đảm đương thiên chức của tôi; người trước quy xuống đã có người sau tiến lên, người già qua đi đã có bọn trẻ nối tiếp, đem gan sức ra để đối chọi, đem mưu lược ra để giúp vào, đem học thức ra để bồi đắp; trong cơn gian nan nguy hiểm gắng nuôi lấy cái chí khí “trăm phen bị giày vò mà lòng không sờn”, rồi một ngày kia mãnh hổ gặp sư tử, rắn độc gặp chim cú, nhân chỗ hồng đó, thừa cơ hội đó, đem làn máu nóng của hàng vạn dân tôi ra rửa sạch non sông, có khó gì mà chẳng đuổi hết giống giặc ra ngoài phương xa và thu phục nước Hồng Bàng cũ của chúng tôi từ hơn 4.000 năm trước”⁽¹⁾.

Đọc đến những câu đầy hứng khởi trên đây chúng ta cứ phải tự hỏi: vì sao cuối cùng Nguyễn Thượng Hiền lại tìm vào cội Phật, trong khi cái chân lý mà ông suốt đời tìm kiếm dường như đã hé mở với ông?

1. *Giọt lệ bể dâu*, sdd. Chúng tôi dịch.

**V. ĐỊA VỊ CỦA NGUYỄN THƯỢNG HIỂN TRÊN VĂN ĐÀN:
MỘT CUỘC BÀN GIAO KHÔNG TRỌN VẸN**

Thật ra, trong tư tưởng Nguyễn Thượng Hiền, những mặt buồn nản tuy có tạm thời bị lấn át đi nhưng không phải đã hoàn toàn biến mất. Nó vẫn còn tồn tại như hình với bóng bên cạnh con người nhập cuộc của ông. Và nhà thơ tiến bước giữa phong trào cách mạng, so với mọi người, có phần chậm chạp và khó khăn. Mãi rất lâu sau khi cuộc đấu tranh cho tư tưởng dân chủ đã toàn thắng, cuộc Cách mạng Tân Hợi ở Trung Quốc đã thành công, Phan Bội Châu và nhiều người khác đã từ bỏ lập trường quân chủ và Duy tân Hội để thành Việt Nam Quang phục Hội như một xu thế không thể đảo ngược, ông vẫn canh cánh món nợ “trung quân” trong lòng. Mặc dầu những bài văn xuôi viết vào hai năm 1917-1918 ông chỉ nói đến dân và nước và bản tâm ông có lẽ cũng thấy nỗi niềm nhớ nhung “cố quốc” đã là lỗi thời, nhưng một đôi khi vô tình con người cũ vẫn trở về như một ám ảnh:

*Thần Châu mông mông tổng phân ai,
Cố quốc thiên thương nhân vị khai.
Dao dạ mộng hồi thiên chuởng ngoại,
Cô thần tâm tử thập niên lai.*

(Tự Lĩnh Nam phó Hàng ngũ giang biên phế tự -
Từ Lĩnh Nam đi Hàng Châu, ngụ ở ngôi chùa hoang bên sông)

(Đất Thần Châu [Việt Nam] cỏ hoang rậm rì,
nhìn bao quát khí trời đầy bụi bặm,
Trời xanh cố quốc chưa đến lúc mở mắt.
Giấc mộng đêm xa xăm thường hiện về

từ ngoài hàng nghìn dãy núi,
Tấm lòng kẻ bể tôi cô đơn đã chết từ mười năm nay.)

Sở dĩ Nguyễn Thượng Hiền còn có được những tiếng nói đồng dạng là vì xung quanh ông vẫn có sức nâng đỡ của bạn bè đồng chí. Thì cũng dễ hiểu, một lúc nào đấy, cả cái tập thể những người con đất Việt ở hải

Lịch sử văn học Việt Nam

ngoại lâm cảnh sẩy đàn tan ghé, nhà thơ chắc chắn lại sẽ trở lại với tâm thế đơn độc ban đầu:

*Thử thân như cô bông,
Khử quốc thập dư tài.
Tứ cổ vô tương thân...*

(Thuật hoài - Kể nỗi lòng)

(Thân này như ngọn cỏ bông cô đơn,
Bỏ nước đã hơn mười năm.

Ngoảnh nhìn bốn phía không có ai thân thích...)

Ông bắt đầu đi vào triết lý về vũ trụ và đời người với cái nhìn của một người đang đứng tách dần ra ngoài cuộc. Trong một số bài thơ ngắn, ông đưa ra những nhận xét thâm thúy về các hiện tượng trái ngang vô lý thường nổi cộm lên giữa đời sống. Kinh lịch cuộc đời dẫu bề giúp ông nghiệm sinh được, những ngang trái này thường khi làm người ta bất bình, phẫn uất, nhưng chúng vẫn cứ tồn tại trường cửu như sự sống, muốn dẹp phẳng đi chỉ là ảo tưởng:

*Thuyền điếu đắc song ngư,
Quy lai cô tửu chúc,
Phủ trung tuy thống khổ,
Tịch thượng tự hoan lạc.*

(Tạp vịnh, thập - Vịnh tân mạn, bài 10)

(Buông câu bắt được hai con cá,
Quay về mua rượu uống chơi.
Mặc dầu vật trong nỗi đang đau thương thống thiết,
Nhưng kẻ trên tiệc lại tự lấy thế làm vui sướng.)

Rồi ngay cả việc một ông vua mất sạch xã tắc cứ tưởng là việc lớn (cả thế hệ Nguyễn Thượng Hiền đều đã từng tưởng thế), nhưng bình tâm lại, lấy con mắt triết nhân mà nhìn, thì có khi cũng chỉ là việc nhỏ:

*Lũ nhân thất nhất kim,
Đồng khốc kỳ lộ trung.*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Kiều vương táng kỳ quốc,
Bi thảm lược tương đồng.*

(Tập vịnh, tam - Vịnh tân mạn, bài 3)

*(Người nghèo khổ mất một đồng tiền,
Gào khóc ở giữa ngã ba đường.
Ông vua kiêu hãnh mất nước,
Nỗi bi thảm cũng giống như nhau.)*

Trong lời chiêm nghiệm, ta tưởng như có nụ cười cay đắng của chính nhà thơ. Sau bao nhiêu biến thiên của thời cuộc làm mọi thứ trở nên điên đảo mà mình không sao hiểu nổi, Nguyễn Thượng Hiền dường như nghi ngờ đến cả khả năng con người có thể tìm ra chân lý khách quan trên cuộc đời này. Cần nhắc xác thực cái giá của hạnh phúc ở đời, theo ông, hình như chỉ là điều mình tự biết với mình:

*Lâm lý phùng cao thụ,
Luy luy tử mãn chi.
Trích lai Khê thượng khiết,
Cam khổ tự gia tri.*

(Tập vịnh, nhất - Vịnh tân mạn, bài 1)

*(Giữa rừng gặp được một cây cao,
Quả chiu chít đầy cành.
Hái lấy đem đến bờ khe ngồi ăn,
Ngọt hay đắng chỉ mình mình biết.)*

Rộng hơn chút nữa, cũng đã thấp thoáng đâu đây trong thơ ông một dấu hỏi mơ hồ về lẽ tồn tại của con người giữa vũ trụ:

*Cổ mộ đa kinh cú,
Cổ đạo đa trần ai.
Tích nhân thủy khu khứ?
Kim nhân thủy khu lai?*

(Tập vịnh, thập tam - Vịnh tân mạn, bài 13)

Lịch sử văn học Việt Nam

(Mộ cổ gai góc lắm,
Đường cổ bụi trần phơi.
Người xưa qua, ai đuổi?
Người nay đến, ai mời?)

Cái hư vô chủ nghĩa lại trở về dẫn vật ông nặng hơn trước: "*Nhân hải hồi đầu vạn sự không/ Bi hoan đồ phó thủy thanh trung*" - Bể người quay đầu lại xem, muôn việc đều là không cả/ Buồn hay vui đều phó vào trong tiếng nước chảy (*Đồng Đại Hữu Thiển sư nhập sơn - Cùng Thiển sư Đại Hữu vào núi*).

Cuộc đời Nguyễn Thượng Hiền là một mẫu hình tiêu biểu của lớp nhà nho yêu nước Việt Nam trong buổi giao thời giữa hai thế kỷ, đã phải chịu một sự bàn giao không trọn vẹn của lịch sử. Nhưng đây không phải là hạn chế của một cá nhân. Ngay Phan Bội Châu, tầm nhìn xa rộng hơn, tính cách xông xáo hơn, cũng không tránh khỏi những hạn chế này, dù mức độ có khác với Nguyễn Thượng Hiền. Công bằng mà nói, nhà sĩ phu họ Nguyễn đã có những cố gắng đáng quý: biết vứt bỏ vinh hoa mà bằng mình theo cách mạng. Quá trình vượt gian khổ để chuyển mình của ông tuy chưa thành công nhưng cũng đã đưa lại những ảnh hưởng không nhỏ, nhất là ảnh hưởng của thơ văn ông. Giai đoạn đầu, Nguyễn Thượng Hiền sáng tác cơ hồ như chỉ để thỏa mãn cái "tôi". Thủ pháp tượng trưng, cách dùng điển cố... cũng là cốt để biểu hiện cái "tôi" hay chữ và cô đơn đó. Nhưng ở giai đoạn giữa, bên cạnh nhân vật trữ tình/ nhà thơ, trong thơ ông đã xuất hiện một nhân vật thứ hai: những người dân cơ cực, chịu bao nhiêu nỗi khổ của giặc, của trời. Họ chưa phải là nhân vật được cá thể hóa mà chỉ mới là một khối người chung chung, đông đảo, vì nhận thức của nhà thơ cũng vẫn còn ở mức trừu tượng. Nhưng ông hiểu rằng cần phải làm cho những con người này tỉnh ngộ ra, biết quần tụ lại với nhau để tiến kịp trào lưu mới. Thơ ông đã vang lên lời hô hào kêu gọi, mở đầu cho cả một cuộc vận động văn chương Duy tân sâu rộng của Hà thành và của đất Bắc. Tính đại chúng trong những lời kêu gọi lại ảnh hưởng trở lại nghệ thuật thơ. Từ câu thơ điển cố câu kỳ, nhà thơ trở về với ngôn ngữ thuần Việt, với những thể loại thơ ca dân

tộc, với âm điệu của ca dao tục ngữ. Sang giai đoạn thứ ba thì nhờ gắn mình vào cách mạng và tiếp thu ảnh hưởng của văn học cách mạng, sáng tác của Nguyễn Thượng Hiền có một bước đột biến: trong thơ văn ông xuất hiện một nhân vật đẹp đẽ chưa từng thấy - người nghĩa sĩ anh hùng. Con người này đi vào tác phẩm của Nguyễn Thượng Hiền như một vầng sáng làm rạng rỡ hẳn đất trời, non nước vốn có trong thơ văn ông. Cho đến cả hai nhân vật đã xuất hiện từ trước là bản thân tác giả và đám đông quần chúng nông dân, cũng nhờ nguồn sáng đó chiếu rọi mà có thêm những nét đẹp mới.

Nếu đánh giá về mặt thể loại, những áng văn tiếng Việt và những bài văn xuôi tự sự chữ Hán của ông đã phục vụ kịp thời yêu cầu cách mạng trong từng giai đoạn, nhưng dấu sao đầy chưa phải là sản phẩm độc đáo của Nguyễn Thượng Hiền, khi xếp chúng bên cạnh tác phẩm của Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh. Nhưng thơ chữ Hán trong *Nam chi tập* thì khó có ai sánh được với ông. Ở đây hiện diện một cách sùng sững cái "tôi" trữ tình của nhà thơ, phong phú và hàm súc, nhiều cung bậc, nhiều diện mạo, đa nghĩa, có cả thực và mộng, hữu thức và tiềm thức, duy lý và siêu hình. Thơ chữ Hán Đường luật không còn phù hợp với khẩu vị của số lớn công chúng bạn đọc Việt Nam thế kỷ XX, tuy thế, thơ Nguyễn Thượng Hiền vẫn được truyền tụng rộng rãi kể cả ở Trung Quốc, bởi đó là những sáng tạo nghệ thuật đích thực, là tiếng nói của một con tim rất đỗi chân thành. Cũng như mọi thứ thơ văn tuyên truyền khác không thoát khỏi sự đào thải của thời gian khi tính thời sự qua đi, ngày nay, phần lớn thơ văn tuyên truyền của ông cũng chỉ còn giá trị lịch sử. Duy thơ chữ Hán của ông là vẫn còn nguyên sức hấp dẫn; nó cho ta tiếp xúc từng bước - bằng trực quan hơn là bằng thấu thị - với thế giới bí ẩn bên trong của ông, từ đó hiểu được ông, con người tiêu biểu cho *một loại hình trí thức* đặc biệt, đứng trên mép lở giữa hai thế kỷ, đã phải chấp nhận mọi đắng cay mất mát không thể nào tính xuể, để vượt qua những giới hạn nghiệt ngã gần như là định mệnh của chính mình. Nói về nhà thơ Pháp Satôbriăng (F. R. Chateaubriand, 1768-1848), người sống "bắc cầu" giữa hai thế kỷ XVIII và XIX và ở tuổi trưởng thành khi

cách mạng Pháp 1789 nổ ra, Tibôdê (A. Thibaudet) cho rằng ông là cha đẻ của một thế hệ nhà thơ lãng mạn sau mình nhưng là cha đẻ của *cái phần cổ điển* trong họ nhiều hơn *cái phần lãng mạn* trong họ, và phần lớn sáng tác của ông sẽ bị quên đi song dấu vết con người cá nhân của ông thì vẫn còn lại, lớn hơn cả những gì chứa đựng trong số thơ văn của ông mà người đời đánh giá là sẽ tiếp tục sống⁽¹⁾. Ít nhiều cũng có thể nghĩ như vậy về Nguyễn Thượng Hiền. Ông không trực tiếp khai sinh ra thế hệ nhà văn lãng mạn Việt Nam lớp sau đã bắt đầu tiếp xúc với văn học phương Tây hoặc sống trong không khí xã hội Việt Nam đang đô thị hóa, như Cao Ngọc Anh, Phạm Tất Đắc, Đoàn Như Khuê, Đông Hồ, Tương Phố, Tản Đà..., nhưng tấm gương quên mình vì nước cao cả của ông, cái chất cô đơn u hoài nặng trĩu trong tâm hồn ông, và truyền thống nghệ thuật cổ điển tài hoa mà ông giữ được của quá khứ, trước sau đã ảnh hưởng đến họ một cách sâu sắc. Trên văn đàn cách mạng 30 năm đầu thế kỷ XX, sau Phan Bội Châu và Phan Châu Trinh, phải kể đến vị trí quan trọng của Nguyễn Thượng Hiền.

1. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Éditions Stock, Paris, 1963, tr.24. Nguyên văn: “Chateaubriand, comme Napoléon et madame de Stâl, est un homme du XVIIIe siècle, qui atteint sa majorité en 1789, et qui meurt avec l’esprit du siècle nouveau. Il deviendra moins encore le père des poètes romantiques que le leur classique. Une grande partie de son œuvre est entrée dans l’oubli. Mais le prestige de sa personne reste plus grand que ne semble le comporter la lecture qu’on fait de ce qui survit”.

Chương XII

PHAN BỘI CHÂU^(*) (1867-1940)

Dưới bầu trời Việt Nam, trong khoảng mấy chục năm đầu của thế kỷ XX, CON NGƯỜI được nhân dân cả nước sùng ái nhất, được lịch sử muôn đời tôn vinh, không ai khác là Phan Bội Châu: người họ Phan đeo trên mình viên ngọc quý. CON NGƯỜI đó là “một bậc anh hùng, một vị thiên sứ được hai mươi triệu đồng bào sống trong vòng nô lệ tôn kính” (Nguyễn Ái Quốc)⁽¹⁾. CON NGƯỜI đó là “một nhân vật vĩ đại” (Tôn Quang Phiệt)⁽²⁾. CON NGƯỜI đó là lãnh tụ của các phong trào giải phóng dân tộc, tiêu biểu, phản ánh trung thành nhất sự chuyển biến của đường lối cứu nước Việt Nam từ sau ngày công cuộc Cần vương thất bại đến trước thời đại cách mạng vô sản. CON NGƯỜI đó cũng là một trong những nhà văn hóa lớn nhất trong lịch sử văn hóa Việt Nam. CON NGƯỜI đó còn là “một nhà văn, nhà thơ đầu tiên sáng tác theo tinh thần lãng mạn cách mạng trong văn học nước nhà” (Đặng Thai Mai)⁽³⁾; một tác giả viết nên những “câu thơ dậy sóng” (Tố Hữu)⁽⁴⁾, có “những bài thơ... viết ra từ bầu nhiệt huyết, bằng tất cả óc tim” (Lê Duẩn)⁽⁵⁾.

Sau đây là CON NGƯỜI đó ở tư cách nhà văn.

^(*) GS. Nguyễn Đình Chú viết.

1. *Những trò lố hay Varen và Phan Bội Châu*, 1925.

2. *Phan Bội Châu và một giai đoạn chống Pháp của nhân dân Việt Nam*, 1958.

3. *Văn thơ Phan Bội Châu*, 1958.

4. *Theo chân Bác*, 1970.

5. *Văn nghệ*, số 52 (658), ngày 18-12-1976.

I. CON ĐƯỜNG ĐẾN VỚI VĂN CHƯƠNG

Phan Bội Châu là cái tên đến năm 1900 mới có. Trước đó, ông tên là Phan Văn San. Phan Bội Châu sinh ngày 1 tháng 12 năm Đinh Mão, tức ngày 26 tháng 12 năm 1867 tại quê ngoại, làng Sa Nam, nay là xã Nam Diên, huyện Nam Đàn, tỉnh Nghệ An. Quê nội làng Đan Nhiễm, nay là xã Nam Hòa. Hai quê nội ngoại cách nhau vài cây số, đều nằm sát bên tả ngạn sông Lam. Cụ thân sinh - Phan Văn Phổ - là một nhà nho nghèo, không đỗ đạt, sống bằng nghề “lấy nghiên làm ruộng, lấy bút làm cày”. Cụ bà thân mẫu Nguyễn Thị Nhân là người “rất nhân từ, ham làm ơn”, thường nói “ta chỉ ở với trời”, không được học hành, nhưng cũng thuộc một số bài thơ Chu Nam trong *Kinh Thi* để ru con. Con đường văn chương của Phan Bội Châu hẳn đã được khai mở ít nhiều từ nếp nhà nho phong, từ nhân cách, tâm hồn của mẹ, từ mấy bài thơ Chu Nam mẹ ru ở buổi ấu thơ. Thuở nhỏ, bé San đi học, thiếu thốn đủ bề. Đến giấy viết cũng không có. Phải ép lá chuối khô cho phẳng để thay giấy. May là cậu được trời phú cho thông minh tới mức thần đồng. Trong *Phan Bội Châu niên biểu*, Phan tự kể: “Bốn năm tuổi, chưa biết xem chữ, nhưng đọc trộm được vài bài thơ Chu Nam- *Kinh Thi* là nhờ mẹ tôi truyền miệng”. Sáu tuổi, bắt đầu đi học “mới ba ngày đọc trộm hết quyển *Tam tự kinh*, không sót một chữ”. Bảy tuổi, “bắt đầu đọc các kinh truyện thầy biết được ý kiến sơ, thường nhái (nhại) quyển *Luận ngữ* làm bản *Phan tiên sinh Luận ngữ*, nhiều lời chê cười bạn học. Cha thấy được đánh cho thật đau”. “Tám tuổi đã hay làm những văn ngắn, theo thời tục, để đi thi tiểu khảo ở hương, lý, phủ huyện, thường đỗ đầu luôn”. “Mười ba tuổi, đã làm được các thức thí văn, hoặc lối cận, hoặc lối cổ, có nhiều câu thầy đỗ ở các hương thôn cắt không ra nghĩa”. Lúc này, trước mắt Phan, con đường dẫn đến văn chương cử nghiệp hẳn đã mở ra. Phan đến thụ giáo tại trường học của cụ Nguyễn Kiều, một vị cử nhân Hán học uyên bác, bỏ quan về nhà, dạy học. Phan được cụ Kiều quý nể, “thường mượn sách vở ở các đại gia cho xem. Vì đó mà văn chương Hán học mới sở đắc rất nhiều”. Tuy nhiên, Phan lại là người sớm nhận ra và “đau xót biết chừng nào” trước cái tệ hại của nạn văn chương khoa cử từng “chôn sống

không biết bao nhiêu là niên thiếu thông minh”. Có điều là do phải “lo cướp một món hư danh để cho đời trông ngó, sẽ dành sẵn một địa bộ trì sinh” (ý nói phải có danh để ăn nói với đời, phải có chỗ để bay nhảy), Phan vẫn phải “hết sức trau dồi văn nghiệp theo thời thượng”. Trong đó, có chuyện đánh đường từ Nam Đàn ra Nghi Lộc cùng trong tỉnh Nghệ, tập bài với vị sư biểu Nguyễn Thúc Tự (tên quen gọi là Cụ Sơn bởi trước làm chức Sơn phòng sứ ở Quảng Bình). Tại trường học của cụ Nguyễn Thúc Tự, Phan nổi tiếng văn tài, đặc biệt với thể phú vốn là thể văn khó hay so với các thể khác. Một số bài phú chữ Hán của Phan được chép trong tập *Đông Khê hiền luật phú* chính là các bài phú Phan làm trong khi tập bài tại trường cụ Sơn, được cụ và đồng môn ca ngợi, coi là bài mẫu cho mọi người noi theo. Cần nói thêm là Phan lên án văn chương cử nghiệp mà vẫn phải đeo đuổi văn chương cử nghiệp nhưng văn chương cử nghiệp của Phan không hoàn toàn giống với văn chương cử nghiệp thông thường. Mặt khác, Phan chống văn chương cử nghiệp, nhưng Phan không hề đồng nhất “khoa cử hư văn” với Hán học, cũng như đã không đồng nhất “nô lệ liệt văn” (văn chương nô lệ hèn mạt) với Tây học. Trong khi phải dùi mài văn chương cử nghiệp, Phan vẫn “ngắm tìm lén kiếm những sách vở thuộc về binh gia chiến lược của thời xưa như những bản *Tôn Tử thập tam thiên*⁽¹⁾, *Võ Hảo tâm thư*⁽²⁾ cho đến những bản *Hổ trưởng xu cơ*⁽³⁾, *Binh gia bí quyết*⁽⁴⁾ thảy ở lúc đêm khuya nhà kín, tay viết mà đọc thầm sẽ để làm sẵn một bản kiểu mẫu thực hành ở ngày khác”. Phan còn cho biết năm Đinh Dậu (1897), nhân dịp vào Huế, được quen biết Nguyễn Thượng Hiền là người “tàng trữ những văn chương của ông Kỳ Am Nguyễn Lộ Trạch xưa nay chưa ai xem, bây giờ mới đưa tôi xem. Tôi được đọc bài *Thiên hạ đại thể luận* của ông Kỳ

1. *Mười ba thiên binh thư* của Tôn Tử thời Chiến Quốc ở Trung Hoa.

2. *Binh thư* của Gia Cát Lượng thời Tam Quốc ở Trung Hoa.

3. *Binh thư* của Đào Duy Từ.

4. Theo Chương Thâu thì đây có thể là *Binh thư yếu lược* và *Vạn Kiếp tông bí truyền thư* của Trần Hưng Đạo.

Am mà nhân đó tư tưởng mới mằng mẫm nơi tôi. Tiên sinh lại cho tôi mượn mấy pho sách như *Trung Đông chiến kỷ*, *Phổ Pháp chiến kỷ* cùng pho *Dinh Hoàn chí lược*. Tôi vì xem những pho sách ấy mới hiểu qua được thời trạng cạnh tranh ở trong hoàn hải, thâm trạng vì quốc vong, họa sâu vì chủng diệt, càng kích thích ở trong óc sâu lẫm”⁽¹⁾. Như thế là Phan đã đến với văn chương không theo lối độc đạo, chỉ rất một thứ gắn với khoa danh mà Phan cần có để ăn nói với đời. Hồn vía của Phan, dĩ nhiên cũng không đặt ở loại văn chương vụn vặt đĩ đớ. Phan đã đến với văn chương từ nhiều hướng, nhiều nguồn khác quan trọng hơn. Một trong những nguồn ảnh hưởng quan trọng đến sự hình thành văn chương Phan Bội Châu chính là kho tàng văn hóa, văn học xứ Nghệ, quê Phan. Xứ Nghệ là vùng “địa linh”, có sông sâu Lam Giang, có núi cao Hồng Lĩnh. Hồng Lam hay Lam Hồng đã trở thành biểu tượng “địa linh” sinh nhiều “nhân kiệt” cho xứ Nghệ và cho đất nước, trong đó có Phan Bội Châu. Trên vùng đất “địa linh” xứ Nghệ, có cả một kho tàng văn học dân gian và văn học viết rất mực bề thế. Về văn học dân gian, xứ Nghệ có các thể loại: truyện kể, hát ví và hát giặm in đậm dấu ấn quê hương. Hát ví có nhiều loại. Nhưng tiêu biểu nhất là ví phường vải. Hát ví dùng hình thức câu thơ lục bát. Từ đó mà xứ Nghệ có một kho báu ca dao rất phong phú. Hát giặm thì lại dùng hình thức câu bốn hoặc năm chữ. Trong hát giặm, phần nổi trội nhất là hát giặm về. So với dân ca của một số địa phương khác, dân ca xứ Nghệ có vẻ như mộc mạc hơn nhưng xem ra lại có phần sâu lắng hơn trong cảm xúc, trong ý tưởng. Phan Bội Châu cũng như các bậc đại gia xưa của xứ Nghệ, trong đó có Nguyễn Du, Nguyễn Công Trứ... đều đã say đắm, đã được tắm mát trong suối dân ca đó trên đường đến với văn chương. Tìm hiểu thơ văn Phan Bội Châu, nhất là thơ, sẽ thấy dấu ấn dân ca xứ Nghệ khá rõ trên các phương diện thể loại, thi tứ và thi pháp. Về văn học bác học, thành văn, xứ Nghệ cũng nổi tiếng với đất nước từ bao đời nay. Nền văn học đó vốn liên

1. Những lời đặt trong ngoặc kép trên đây là thuộc *Phan Bội Châu niên biểu* do tác giả tự dịch.

quan ít nhiều với thanh danh khoa bảng của nhiều làng xã trên đất Nghệ. Trong bài thơ *Chơi xuân* viết năm 1905, Phan Bội Châu chẳng đã tự hào riêng về quê hương Xuân Hồ, Xuân Liễu của mình khi viết: “Quân bất kiến Nam Xuân tự cổ đa danh sĩ”. Có thể nói không sợ sai rằng trên con đường đến với văn chương, trong tâm thức của Phan Bội Châu, để thường không thể thiếu bóng dáng, tên tuổi của vị trạng nguyên khai khoa cho xứ Nghệ là Bạch Liêu, của ba vị trạng nguyên vốn là cha con, chú cháu: Hồ Tông Thốc, Hồ Tông Đốn, Hồ Tông Thành, của các bậc đại Nho, đại gia, đại bút: Sử Hy Nhan, Hồ Sĩ Dương, Hồ Sĩ Đống, Nguyễn Huy Oánh, Nguyễn Huy Tự, Nguyễn Huy Hổ, Phạm Nguyễn Du, Nguyễn Du, Nguyễn Công Trứ, Nguyễn Xuân Ôn, Cao Xuân Dục... và gần gũi hơn là các vị thám hoa Nguyễn Đức Đạt, thám hoa Nguyễn Văn Giao, Hoàng giáp Nguyễn Hữu Lập trên đất Nam Đàn của Phan. Những con người này, ít hay nhiều, ở mặt này khác, đã hỗ trợ Phan đến với văn chương mặc dù Phan sẽ có lối đi riêng của mình mà yêu cầu và điều kiện của thời đại cũng như bản lĩnh của Phan cho phép. Trên con đường riêng về văn chương, chắc chắn Phan còn tiếp nhận nhiều nguồn ảnh hưởng khác nữa. Nhưng với Phan, một câu hỏi lớn đã đặt ra cho mình: giữa thời buổi đất nước đang đắm chìm trong vòng nô lệ lầm than, lẽ sống cao nhất là ở đâu? Ở sự nghiệp văn chương ư? Không! Dứt khoát không phải ở đó. Phải ở sự nghiệp cứu nước cứu đời. Chính từ lời đáp cho câu hỏi lớn đó trước vận mạng của tổ quốc và cũng là lẽ sống của mình, không biết Phan Bội Châu đã đón nhận tự bao giờ hai câu thơ của Viên Mai ở đời Thanh, Trung Quốc để thành lời tuyên ngôn nghệ thuật mà cũng là tuyên ngôn nhân sinh của Phan:

Mỗi phạn bất vong duy trúc bạch

Lập thân tối hạ thị văn chương.

Tạm dịch:

Bữa bữa không quên lưu sử sách

Lập thân hèn nhất ấy văn chương.

Cần nói ngay: “Lập thân tối hạ thị văn chương” chứ không phải “tối hạ thị văn chương”. Hai trạng thái ngôn từ có nội hàm khác nhau

xa. Bồi với Phan Bội Châu, trước sau, chẳng bao giờ có chuyện khinh rẻ văn chương, nhất là khinh tới mức là “tối hạ”. Ngay từ buổi đầu cầm bút, trong bài phú *Xuân thu hóa công*, Phan chẳng đã ngợi ca văn chương như kinh *Xuân thu* do Khổng Tử san định là đã “dựng lên nghĩa lớn”, ở đây “một nét bút là mưa nhuần móc thấm”, “một lời văn gió táp sương rơi”, “vì văn khí mà chứa đầy nguyên khí”. Trong bài phú *Bái thạch vi huynh*, Phan chẳng đã ca ngợi “đá là vật cao cao ngất ngất... chống trời làm trụ, cương thường nêu suốt ngàn thu. Ném đất thành âm, văn bút vang lừng trời đất”. Cả sau này nữa, trong *Văn tế Phan Châu Trinh*, Phan chẳng đã ca ngợi văn chương vận động dân chủ của Phan Châu Trinh: *Một ngôi lòng vừa trống vừa chiêm/ Cửa dân chủ khêu đèn thêm sáng chói*. Trong *Độc Cao Chu Thần thi tập*, hậu đề Phan cũng cảm thấy như trời đất đã vùn vùn lên ở đầu ngọn bút Cao Bá Quát khi viết thơ: “Mây gió xoay tròn đầu ngọn bút. Càn khôn chết lòng nửa trông người”. Đặc biệt, trong bài *Quan niệm của tôi đối với văn chương* đăng trên tờ Đông phương ngày 28-10-1931, Phan đã giải thích ý tưởng trong hai câu thơ của Viên Mai, đồng thời cũng nói rõ hơn quan niệm của mình. Theo Phan, câu thơ *Lập thân tối hạ thị văn chương* là rất đúng với các trường hợp văn chương như của Dương Hùng ở đời Tây Hán qua các tác phẩm *Thôi huyễn*, *Pháp ngôn*, như của Thái Mao ở đời Đông Hán trong việc soạn cữu kinh, viết văn bia, với nội dung thấp hèn, nịnh hót. Nhưng bên cạnh loại văn chương để lập thân một cách “tối hạ”, vẫn có loại “văn chương thiên cổ sự. Đắc thất thốn tâm tư” như một người đời Minh đã viết, mà văn chương của Khổng Tử, Mạnh Tử từng được bao đời nay, kể cả người Âu châu nhắc nhở, hâm mộ là ví dụ”. Phan theo quan điểm của sách *Tả truyện* cho rằng: “Thái thượng lập đức, kỳ thứ lập công, hữu kỳ thứ lập ngôn” (cao nhất là lập đức, thứ hai là lập công, thứ nữa là lập ngôn). Cả ba loại người này đều có ích cho loài người. Nhưng giá trị cao thấp khác nhau. Lập đức là hạng người gây dựng cho nhân loại nền đạo lý, như Phật Thích Ca, với “chủ nghĩa Phật với chúng sinh bằng một lớp” (Phật sinh bình đẳng), như Chúa Giê-su với “chủ nghĩa yêu người như yêu mình” (ái nhân như kỷ). Lập công là hạng người cứu vớt người khác

qua đại tai đại nạn, đưa lại cho họ “đại lợi đại phúc” như vua Hạ Vũ trong việc trừ được họa hồng thủy, như Kha Luân Bố trong chuyện tìm ra châu Mỹ, như vua Quang Trung đuổi được giặc Mãn Thanh. Còn lập ngôn thì theo Phan là hạng người “về phần đức chỉ là đức thông thường, về phần công không có công gì trác việt, nhưng mà tấm lòng đau đời xót tặc, đôi tay chữa cháy vớt chìm chẳng khác gì lập đức lập công đâu. Nhưng hoặc vì thời thế gay go, hoặc vì chủ nghĩa trái tặc, hoặc vì năng lực còn kém, hoặc vì địa vị còn thua, mà không thể làm được những việc như các người trên kia nói, vạn bất đắc dĩ mới phải mượn ba tác lược làm bộ máy xoay đời, cấy một ngòi lông làm khuôn lò nấu tặc”. Khổng Tử có “lục kinh”, Mạnh Kha có “thất thiên” là bởi đó. Trên cơ sở quan niệm về “tam bất hủ” (lập đức, lập công, lập ngôn) đó, Phan đã giải thích rõ thế nào là văn chương. Phan viết: “Nói cho đúng thì sự nghiệp cũng chỉ có mấy câu nói mà thôi. Mấy câu nói ấy khi nín ở trong lòng thì rằng tâm, khi phát ra ở miệng thì bảo rằng ngôn, ngôn không thể hết được thì viết ra làm chữ, đã viết ra làm chữ mới thành ra văn chương. Văn chương chỉ là ngôn, mà ngôn lại gốc ở tâm, vì trong lòng có nghĩ ra đường nào, thì miệng với bút mới phun nhả ra đường ấy”. “Văn có thể thật, chỉ một lời nói mà ảnh hưởng rất xa, hướng gì lời nói đó đã thành ra văn chương thì có lẽ nào tuyệt vô ảnh hưởng? Nên người xưa đã có câu nói rằng “Văn chương quan thế đạo thịnh suy” nghĩa là “văn chương rất có quan hệ với đường đời, đời mà thịnh thì thường có văn chương hay, mà có văn chương hay thì đường đời mới thịnh. Nếu trái thế thì văn chương dở mà đường đời suy, thì văn chương càng dở. Văn chương ảnh hưởng xa lớn đến như thế, bảo văn chương là một giống không giá trị có lẽ nào!”. “Chúng ta xin đem cặp mắt xem văn chương mà đặt luôn cả cặp mắt xem nhân cách thì câu nói “văn chương thiên cổ sự, đặc thất thốn tâm tư” chẳng đậm đà thâm thiết làm sao?”.

Rõ ràng là Phan chỉ khinh rẻ loại văn chương kéo nhân phẩm con người xuống chỗ thấp hèn, chứ không hề khinh rẻ văn chương nói chung, nhất là loại văn chương góp phần xây dựng nhân tâm thế đạo. Tuy nhiên, sống trong cảnh ngộ đất nước đang phải chịu cảnh lâm than nô lệ, thì

giữa lẽ sống cho văn chương và lẽ sống cứu nước cứu nòi, dứt khoát, Phan coi lẽ sống cứu nước là trên hết. Cũng với quan niệm này mà trong năm 1931, trước khi có bài *Quan niệm của tôi đối với văn chương*, trên *Trung lập*, trong bài *Về chủ ý của Truyện Kiều*, đăng lại ý kiến của Phan trả lời nhà báo Yên Sơn (tức Thanh Tao) năm 1926 nhân có phong trào đề cao *Truyện Kiều* do Phạm Quỳnh phát động, trong đó Phan Bội Châu đã nói: “Nếu nghe tôi phản đối, ông không chịu mà hỏi vặn lại: “Cụ Nguyễn Du không đáng dựng tượng thì còn ai đáng?”. Lúc đó tôi vui vẻ thưa: “Cụ Nguyễn Trãi! Phàm là nhà văn học ai không biết cụ có công bồi đắp nền văn học. Còn sự nghiệp trọng đại thế nào, tôi bất tất phải nói, vì chắc ông còn hiểu biết hơn tôi. Ông là nhà văn học trứ danh! Song nếu nói chung về việc dựng tượng thì tôi tưởng nên lần lượt kẻ trước người sau, theo thứ tự này: hai chị em bà Trưng, ông Trần Hưng Đạo, ông Lê Lợi, ông Nguyễn Huệ, ông Phan Đình Phùng...”. Như thế là Phan Bội Châu đã đặt Nguyễn Trãi trên Nguyễn Du. Huỳnh Thúc Kháng, sau Phan, trong bài *Nguyễn Trãi và Nguyễn Du* (*Tiếng dân*, số ra ngày 26-7-1941) cũng có cách nghĩ gần như thế khi viết: “Thời đại ngày nay nước ta sản xuất một trăm ông Nguyễn Du không bằng một ông Nguyễn Trãi”. Với Phan Bội Châu, quả là con người văn chương phải đứng sau con người cứu nước.

Trên con đường cứu nước, Phan phải bày mưu định kế, phải lo tính vạn điều, nhưng vẫn không bao giờ xa rời văn chương. Bởi không riêng Phan, các chí sĩ cùng thời với Phan, đều quan niệm rất rõ ràng và sâu sắc rằng trong công cuộc chiến đấu chống thực dân Pháp, giành độc lập dân tộc, cùng với huyết chiến (đánh bằng máu), thiết chiến (đánh bằng sắt), não chiến (đánh bằng não), thiệt chiến (đánh bằng lưỡi: diễn thuyết), là bút chiến (đánh bằng ngòi bút). Ở Trung Hoa, thời nhà Đường, Lý Bạch có văn phẩm làm tan rã ý chí xâm lược Trung nguyên của một thứ rợ nên đã được mệnh danh là “thối lỗ thi” (thơ làm lui kẻ thù). Ở Việt Nam ta, thời Trần, vua Trần Thái Tông trong *Khóa hư lục* đã có câu “văn bút tảo thiên quân chi trận” (Văn chương quét sạch ngàn quân mạnh)/ Võ lược thâm canh bách chiến công (võ lược giành chiến công trăm

trận). Nguyễn Trãi với *Quân trung từ mệnh tập* là một kiệt tác của văn chương đuổi giặc. Người đời sau như Phan Huy Chú, Bùi Huy Bích cũng từ quan điểm văn chương đuổi giặc mà ca ngợi *Quân trung từ mệnh tập* “có sức mạnh như mười vạn quân”. Phan Bội Châu không phải là người khởi xướng quan niệm văn chương đuổi giặc. Nhưng trong lịch sử Việt Nam ta, sự thật là chưa ai dùng văn chương để tuyên truyền vận động nhân dân đứng lên chống ngoại xâm, giải phóng đất nước một cách bền bỉ và bền vững như Phan Bội Châu bằng cái thế mạnh năng lực, năng khiếu thiên phú của mình. Trong quá trình sử dụng ngòi bút để tuyên truyền cách mạng, ngoài năng khiếu sẵn có, ngoài sự dùi mài rèn luyện thêm, ngoài những ảnh hưởng như trên đã nói, Phan Bội Châu còn được tiếp xúc thêm nhiều nguồn ảnh hưởng mới trong khu vực và trên thế giới. Ví như với Lương Khải Siêu mà Phan đã tự kể: “Trước khi tôi còn ở trong nước, từng được đọc mấy bản sách của Lương Khải Siêu tiên sinh, như bản *Mậu Tuất chính biến*, bản *Trung Quốc hỗn* và vài ba xấp *Tân dân tùng báo*, thấy văn chương hay, tư tưởng mới, thì đã sẵn lòng sùng bái Lương”. Và tất cả, cuối cùng thì bên cạnh một Phan Bội Châu - lãnh tụ của các phong trào giải phóng dân tộc ở đầu thế kỷ XX - nhà văn hóa hàng đầu trong lịch sử văn hóa Việt Nam - có một Phan Bội Châu, bằng con đường riêng của mình để đến với văn chương và trở thành một trong những nhà văn lớn nhất trong lịch sử văn học dân tộc với những đặc điểm như sau:

- Không lấy văn chương làm lẽ sống nhưng thực tế lại trở thành một nhà văn lớn.

- Ở nhà văn lớn này có sự kết hợp hài hòa không dễ có nhiều giữa hai tư cách: người chiến sĩ và nhà văn, giữa ba tư thế: nhà cách mạng lớn, nhà văn hóa lớn và nhà văn lớn.

- Ở nhà văn lớn này còn là một sự hội tụ bền vững từ nhiều yếu tố: năng khiếu bẩm sinh, sự hút nhụy từ nhiều nguồn: sách vở thánh hiền, văn chương khoa cử, văn nghệ dân gian và văn chương bác học của quê hương, của dân tộc, kể cả một phần văn chương của khu vực, của thế giới trong điều kiện văn hóa cổ kim đã giao tranh, Á - Âu đã xáo trộn

trên đất nước. Thêm vào các yếu tố đó là một cá tính đa cảm tới mức khác thường.

Việc khám phá thế giới văn chương của Phan Bội Châu phải quán triệt những đặc điểm đó mới mong thức nhận được những giá trị đích thực của nó.

II. THẾ GIỚI VĂN CHƯƠNG CỦA PHAN BỘI CHÂU

Phan Bội Châu là tên nhưng cũng là bút danh từ lâu đã quen thuộc với mọi người. Ngoài bút danh này, Phan còn có nhiều bút danh khác do tự đặt là chính nhưng cũng có trường hợp do người khác đặt: Hải Thụ, Phan Hải Thụ, Sào Nam, Sào Nam Tử, Sào Nam Phan Bội Châu, Việt Nam Vong Mệnh, Việt Nam Vong Quốc Giả, Việt Nam Vong Nhân Sào Nam Tử, Phục Quốc Tang Giả, Cuồng Công, Đối Kính Cuồng Bô Khách, Sào Nam Tử Phan Bội Châu, Nam Hải Bô Thần, Phan Thị Hán, Hoan Châu Xứ Phan Bội Châu, Hạo Sinh, Thiên Phú, Thứ Cu, Chung Thiên Phú, Hiếu Hán, Nam Sơn Ngu Đầu, Lão Hồ Tử, Hương Giang Ngu Khách, Trương Văn Dực, Độc Tinh Tử, Trương Tường Pháp, Việt Diệu, Sào Quân, Tiêu Liêu Tử, Vô Danh Thị, S, SS, Mỗ, X, Cây Sung, Hân Mãn Tử...⁽¹⁾.

Với một khối lượng bút danh như thế, Phan Bội Châu đã để lại một sự nghiệp văn chương quá ư đồ sộ. Bộ sách Phan Bội Châu toàn tập gồm 10 cuốn (thực tế còn có thể hơn 10 cuốn), 6.272 trang khổ lớn do nhà nghiên cứu Chương Thâu biên soạn, ra mắt lần thứ hai có chỉnh lý bổ sung, năm 2000⁽²⁾ đã cho người đọc hình dung thế nào về sự đồ sộ đó. Bộ sách là kết quả bền bỉ, liên tục, sưu tầm tập hợp tư liệu trên bốn chục năm từ nhiều nguồn trong nước, ngoài nước. Trong nước là từ các thư viện với phần đã được in ấn, công bố. Nhưng còn là từ các bản chép tay trong các gia đình tư nhân, từ trí nhớ của các cụ già từng say mê và

1. Xem: Chương Thâu, *Một số biệt hiệu và bút danh của Phan Bội Châu*, Nghiên cứu Phan Bội Châu, NXB Chính trị quốc gia, 2004.

2. Phan Bội Châu toàn tập, NXB Thuận Hóa, 2000.

thuộc lòng nay đọc cho để ghi lại mà phần lớn là thuộc bộ phận ngày trước bị liệt vào loại “quốc cấm” (tức là trước 1925). Ngoài nước thì có Nhật Bản, trên tờ *Văn Nam tạp chí* (1906-1911) tại Tokyo do người Trung Hoa tên là Hiến Hán⁽¹⁾ làm chủ nhiệm. Ở Trung Hoa, chủ yếu là trên *Binh sự tạp chí* (Hàng Châu), *Thượng Hải tân văn* là nơi Phan đã có nhiều năm cộng tác. Đặc biệt ở Pháp là nguồn tư liệu do thực dân Pháp thu thập đem về chính quốc để tại Thư viện Quốc gia mang tên Mitterand, Thư viện Hội Truyền giáo nước ngoài của Paris, Thư viện Bộ Ngoại giao Quai d’Orsay, Thư viện Bộ Chiến tranh ở Château de Versailles... nhất là Trung tâm lưu trữ Hải ngoại (C.A.O.M.) ở Aix-en-Provence⁽²⁾.

Trong sự nghiệp văn chương của Phan Bội Châu, không kể các câu hát lục bát đối đáp phường vải mà sau này được ghi lại trong các giai thoại thì về văn học thành văn, theo Phan tự kể, tác phẩm đầu tiên, chính là *Phan tiên sinh Luận ngữ* viết năm 7 tuổi, để bị cha đánh đau và chắc là bị huỷ đốt nên nay chẳng còn biết là gì trong đó. Còn tác phẩm hiện còn được coi là sớm nhất viết năm 16 tuổi (1882) là bốn câu thơ *Hoa khai bất cập xuân* (*Hoa nở không kịp mùa xuân*) làm trong hoàn cảnh Phan đi thi hạch mà đến chậm, bị quan phủ Anh Sơn Hoàng giáp Phạm Như Xương bắt làm theo đề bài riêng là *Hoa khai bất cập xuân*, nhưng mới làm bốn câu đó thì đã được cho ngừng và lấy đồ đầu phủ. Một tác phẩm nữa cũng làm vào năm 1882 là bài phú *Hồ thượng khóa lưu* (*Cưỡi lừa chơi trên hồ*) trong dịp thi hạch ở tỉnh và đạt danh hiệu đầu xứ. Hai tác phẩm đầu này, nhất là bài phú *Hồ thượng khóa lưu* đã bộc lộ khá rõ tài năng văn chương của Phan. Cũng trong thời gian đầu này, Phan còn viết hịch *Bình Tây thu Bắc* tuy đã thất truyền, nhưng người đời sau vẫn đoán định được chí hướng của Phan thể hiện trong văn chương ngay ở buổi thiếu thời là

1. Đây là bút danh của Cao Hiến Hán, con rể của bạn Phan Bội Châu hồi ở Nhật. Phan có lúc cũng dùng bút danh đó.

2. Xem: Chương Thâu, *Kết quả sưu tầm tài liệu về Phan Bội Châu tại Pháp*, sdd.

Lịch sử văn học Việt Nam

gì, mở đầu cho sự nghiệp về sau. Còn các tác phẩm cuối cùng trong đời văn của Phan thì hẳn là *Tự vân*, *Trước ngày vĩnh biệt*, *Mấy lời vĩnh quyết*, *Từ già bạn bè lần cuối cùng*. Đời văn gần sáu mươi năm của Phan Bội Châu đã được nhiều nhà nghiên cứu chia làm ba thời kỳ gồm:

- Thời kỳ thứ nhất: từ đầu đến 1905.
- Thời kỳ thứ hai: từ 1905 đến 1925.
- Thời kỳ thứ ba: từ 1925 đến 1940.

*** Thời kỳ thứ nhất: từ đầu đến 1905**

Trong bộ sách *Phan Bội Châu toàn tập*, tập I: *Văn thơ thời kỳ trước khi xuất dương (1882-1905)* cho thấy có: 15 bài phú chữ Hán, 2 bài kinh nghĩa, 1 bài văn sách, 1 thư, 1 tân thư, 3 tạp ký, 30 bài thơ chữ Hán, 10 bài thơ Nôm, 9 câu đối chữ Hán, 11 câu đối Nôm. Ở đây, còn có tác phẩm *Song tuất lục* viết khoảng năm 1886 ghi chép chuyện hai năm Tuất: Giáp Tuất (1874), Đỗ Như Mai và Trần Tấn ở Nghệ An lãnh đạo cuộc vận động chống Pháp ngay khi chúng chưa đánh vào Nghệ An. Bính Tuất (1886), chuyện phong trào Cần vương. Nhưng tác phẩm này đã không còn. Riêng bài thơ *Xuất dương lưu biệt* viết trước ngày Phan xuất dương cứu nước, là tác phẩm đã khép lại thời kỳ thứ nhất này trong văn nghiệp của Phan. Trong thời kỳ sáng tác thứ nhất của Phan, cái thể bút kể cũng đã đa dạng. Có Hán có Nôm. Có văn vị khoa danh, có văn vị đời. Mà xem ra văn vị khoa danh đã không lần ất được văn vị đời. Các thể văn nói chung vẫn thuộc phạm trù văn chương trung đại, nhưng cũng có mặt thể văn ít nhiều mang tính hiện đại. Có thể văn bác học nhưng cũng có thể văn có nguồn gốc dân gian. Trong thời kỳ văn học thứ nhất này, phần nổi trội có lẽ vẫn thuộc về thể phú vốn là một thể văn có độ thử thách cao tài năng văn chương của người xưa mà với Phan lại là người được nổi tiếng hay chữ nhất nước từ thể phú đó. Những bài phú của Phan như *Hồ thượng khóa lư* (*Cưỡi thuyền chơi trên hồ*), *Cộng biển chu du Ngũ Hồ* (*Cùng chiếc thuyền nhỏ chơi ở Ngũ Hồ*), *Nhân tâm thuyền*, *Đạo tâm đà* (*Nhân tâm là thuyền, Đạo tâm là lái*), *Nang trung chùy* (*Cái dùi trong túi*), *Xuân*

Thu hóa công (Kinh Xuân Thu như hóa công), Dân an canh sĩ lệ canh tiết (Dân chăm lo việc canh tang, sĩ cố giữ gìn danh tiết), Đào viên kết nghĩa (Kết nghĩa ở vườn đào)... đúng là vẫn thuộc khuôn khổ văn chương cử tử, trong đó chứa đầy kiến thức sách vở uyên bác của vị nho sinh Phan Văn San, nhưng cũng đã chan chứa cảm xúc trữ tình và sự tài hoa phóng khoáng của một Phan Văn San tài tử, nghệ sĩ trước thiên nhiên kỳ thú, trước sự sống con người với quá khứ và hiện tại, dân tộc và nhân loại. Đặc biệt ở đây đã lấp lánh những cảm xúc thời thế, những ý đồ tương lai, những khát vọng lý tưởng cao đẹp sẽ thăng hoa gấp bội về sau trong văn nghiệp của Phan. Ở bài phú *Hồ thượng khóa lư* chẳng hạn, nói chuyện *Ngôi lưng lừa rong chơi từng lúc/ Ngắm cảnh hồ trong sáng một màu* hoài niệm tới bao nhiêu tiền nhân xưa cũ, quang cảnh xa xôi tít tặn ở Trung Hoa mà sao vẫn chen lẫn những ý tưởng như đầu đây là chuyện của đất nước hiện tại của mình, là chuyện chính mình đang phải lo âu, nhăm nhăm với vận nước: “Đất nước đương bị xâm xé. Cứ tài của ông, diệt thù cũng dễ. Giặc nào đánh cũng được, sao chịu cùng giặc sống chung... Giận vì kẻ chủ hòa lỡ việc, trông cảnh quay đầu ngựa mà ngậm ngùi... Ai biết lòng ta nhỉ, muốn quay trời mà lắm nỗi khó khăn... Chí phục thù đành phải mang đi, phụ với mười năm tâm sự”. Bài phú *Nang trung chủ* cũng vậy, thực chất là mượn chuyện Mao Toại và Bình Nguyên Quân đời Chiến Quốc của Trung Hoa xưa để “ngôn chí” của mình hiện tại với nước với đời một khi chưa có điều kiện thi thố: “Tài cao chưa được thi thố, chí lớn chưa được đem dùng... Thép tôi trăm lần mới thành, gươm mài nghìn vàng mới sắc. Muốn biết người ta thế nào, hãy xem chiếc dùi này trước. Thẳng thẳng không hề cong queo, giữa mài lại càng rắn chắc... Nhất là khi trong túi cạm giấu hình, tuy tối tăm mà vẫn sáng quắc”. Riêng bài phú *Bái thạch vi huynh (Tôn đá làm anh)* không chỉ nổi trội nhất trong thể phú của Phan mà còn là một tác phẩm nổi trội hàng đầu trong văn nghiệp của Phan. Bài phú được viết năm 1897, nhân dịp sau khi bị án “hoài hiệp văn tự, chung thân bắt đặc ứng thí” (mang văn tự vào trường thi,

suốt đời không được thi nữa)⁽¹⁾, Phan vào kinh đô Huế để thăm dò tìm người yêu nước, biết học sinh trường Quốc Tử Giám đang làm bài với đề ra đó, Phan cũng làm gửi tới trường và không ngờ thành nổi tiếng. Dư luận cho rằng Phan là người hay chữ nhất nước bấy giờ chính là từ bài phú này. Nhưng điều quan trọng là nhờ có bài phú nổi tiếng này mà Phan được các sĩ phu ở kinh đô bấy giờ vận động vua Thành Thái xóa án “hoài hiệp văn tự...” để sau đó vào khoa thi Canh Tý (1900) Phan giạt giải Nguyên. Quan trọng hơn nữa là nhờ bài phú này mà Phan có quan hệ với một số nhân sĩ và quan lại có tâm huyết như Khiếu Năng Tĩnh, đặc biệt là Nguyễn Thượng Hiền về sau thành người đồng chí sáng danh của Phan. Bài phú nói chuyện tôn đá làm anh nhưng thực chất là tôn cao khí tiết trong sạch, cứng cỏi giữa cuộc đời cùng là chí hướng lớn lao mà đất nước nô lệ lắm than nhức nhối lúc này đang cần ở những người con ưu tú như chính tác giả: “Nghĩ như anh, sương là lông, ngọc là tùy/ Còn như em: tuyết là phách, băng là hồn... Nhìn nhau tương lân, cùng nhau tự tin. Đã bao năm không uốn gối, phải đầu ra về lạnh lùng... Ba sinh lớp bể có lòng, chưa quên nhờ bác giúp. Một mảnh vá trời ra sức, nay lại gặp anh thân”.

Thơ của Phan ở thời kỳ thứ nhất này, Hán cũng như Nôm, về đề tài là thiên vào việc vịnh người hơn là vịnh cảnh. Phần thơ vịnh các nhân vật trong lịch sử Trung Hoa chiếm nhiều hơn cả. Có: Gia Cát tiên sinh, Quan Vũ tiên sinh, Lưu Hầu tiên sinh, Lạn Tương Như tiên sinh, Văn Sơn tiên sinh, Thân Bao Tử tiên sinh, Tô Tử Thanh tiên sinh, Dịch Lương công tiên sinh, Nhạc Vũ Mục tiên sinh, Ngũ Tử Tư tiên sinh, Nghiêm tướng quân tiên sinh... Trong thơ thời kỳ thứ nhất này, đáng chú ý nhất vẫn là các bài: *Hải hồ khoan*, *Tự ngữ*, *Chơi xuân*, *Xuất dương lưu biệt*. *Hải hồ khoan* là một bài thơ có giọng thơ, hơi thơ, khí thơ nhất quán và cuốn

1. Chuyện kể rằng: Thấy Phan rất hay chữ mà thi mấy khoa không đậu, một người bạn đã tự ý bỏ vào tráp của Phan một tài liệu phòng khi Phan quên. Phan không hề biết cho tới khi vào trường thi, bị phát giác và bị án đó. Đó là chuyện thuộc khoa thi Đinh Dậu (1897).

cuộn trào dâng, trong đó nói chuyện chèo thuyền vượt bão cả gió to trên biển xa, thực chất là chuyện kích động toàn dân chèo lái con thuyền tổ quốc vượt qua biển cả trầm luân đau khổ lúc này. *Tự ngữ* (*Tự nói những điều tâm tình của mình*) có hình thức cật vấn giữa tôi và anh, trong đó là nỗi đau đứt ruột xé lòng của tác giả trước cảnh ngộ đất nước bị giày xéo mà chưa có người đứng ra đốc tâm cứu vớt: “Ồi! quốc dân ta thực lạ thay! Nhìn anh tôi khóc: anh chẳng xót vay; Nhìn anh tôi cười: anh vẫn chẳng hay; Nhìn anh tôi giận: vẫn trơ dầy dầy; Nhìn anh tôi mắng: anh vẫn như ngây! Anh có nghe! Ngoài cung Trường An tiếng kèn Tây, Vang khúc đoạn trường sầu đặng cay? Anh có nhìn! Trên Long Thành ngựa giặc xéo giày, Bụi bay lóa mắt ngút trời mây...”. *Chơi xuân* trở thành một trong những bài thơ hát nói hay hiếm có. Ở đây là cả một khát vọng lớn lao mang tâm vũ trụ trong việc xoay chuyển lại vận mạng của đất nước. *Xuất dương lưu biệt* là tiếng nói hàm hồ trào dâng chí khí trong buổi ra đi tìm đường cứu nước. Điều đáng nói là trong thơ của Phan ở chặng đầu này, do ít bị chi phối bởi không khí khoa cử, trường ốc nên con người trữ tình Phan Bội Châu lại đã bộc lộ khá rõ nét và hấp dẫn. Ở phần văn xuôi của Phan trong thời kỳ thứ nhất, bức *Lưu Cầu huyết lệ tân thư* (*Thư mới viết về Lưu Cầu bằng máu và nước mắt*) từng được dư luận xưa nay rất chú ý khi nói đến văn nghiệp của Phan. Lưu Cầu (Riou Rion) vốn là một nước độc lập, từ đời Minh thần phục Trung Hoa nhưng đến cuối thế kỷ XIX thì bị Nhật Bản chiếm đóng. Phan Bội Châu đã nghĩ đến thân phận đất nước mình thông qua thân phận của Lưu Cầu để viết tân thư. Cùng với bức tân thư này, có mấy bài tạp ký: *Văn minh luận*, *Triết luận*, *Thời thế và anh hùng*, rất đáng coi là những bông hoa đầu mùa của văn chương chính luận, một thể loại rất đặc sắc trong văn nghiệp của Phan Bội Châu.

*** Thời kỳ thứ hai: từ 1905 đến 1925**

Sau mấy năm từ 1900 đến 1905, chuẩn bị gây dựng cơ sở cách mạng trong nước, đặc biệt là sau ngày thành lập hội Duy tân, đầu năm 1905, theo chủ trương của Hội, Phan xuất dương sang Nhật, mở đầu phong

trào Đông du và cũng là mở đầu thời kỳ bôn ba ở hải ngoại suốt hai chục năm trời của Phan Bội Châu trong sự nghiệp cứu nước. Với Phan Bội Châu, hai mươi năm bôn ba hải ngoại để cứu nước cũng là hai mươi năm bút mực tung hoành. Và nhìn chung, văn chương thời kỳ thứ hai này của Phan là một sự tiếp nối có mở rộng, nâng cao trên nhiều phương diện. Nó vẫn là văn chương Hán Nôm. Nó vẫn dùng một số thể loại mà trước đó vẫn quen dùng như thơ Đường luật, phú. Nhưng đến đây thì những gì dính với văn chương cử nghiệp mà trước đó phải có đã hầu như lùi về dĩ vãng. Cũng là phú nhưng phú để viết *Hải ngoại huyết thư* đã khác với phú *Bái thạch vi huynh* trước đó vốn ít nhiều có dính dáng với chuyện trường ốc. Mặc dù, cả hai đều là đại bút. Cứu cánh, mục tiêu của ngòi bút Phan Bội Châu ở thời kỳ thứ hai này rõ ràng đã khác trước nhiều. Khác ở chỗ tất cả đều hướng trực tiếp vào nhiệm vụ chính trị, nhiệm vụ cách mạng cứu nước sục sôi tâm huyết của Phan. Từ mục tiêu cầm bút có tính định hướng rõ rệt và tập trung như thế, Phan đã phải dốc hết toàn lực văn chương của mình. Đây là chuyện nội dung nhưng cũng liên quan đến hình thức văn chương. Nội dung văn chương của Phan ở thời kỳ thứ hai này phong phú vô cùng nhưng cũng lại không ngoài các chủ đề lớn, các nguồn cảm hứng lớn là: vạch mặt, tố cáo triệt để mọi tội ác của kẻ thù thực dân Pháp, kêu gọi tập hợp lực lượng nhân dân đứng lên cứu nước cứu nòi. Quan trọng nữa là xây dựng một bản lĩnh tinh thần, một nền tảng tâm lý và nhận thức cao đẹp, vững chãi cho thời đại, cho đất nước trong cảnh ngộ nô lệ, tăm tối và nhục nhã. Với nội dung văn chương dọc ngang dọc như thế, Phan đã không thể đóng khung nó trong khuôn khổ các thể tài mà trước đó Phan từng sử dụng. Phan phải nỗ lực, phải tìm tòi, phải huy động đến hầu hết các thể loại, thể tài văn học đã có, đang có, chớm có trong nền văn học dân tộc đương thời đặc biệt là với những thể tài có tính năng cao độ và trực tiếp trong yêu cầu tuyên truyền kích động nhân dân đứng lên chống Pháp. Ở thời kỳ thứ hai này, văn xuôi bao gồm nhiều thể tài của nó, nổi trội lên trong sáng tác của Phan Bội Châu, chính là vì lẽ đó.

Mở đầu cho thời kỳ sáng tác thứ hai của Phan Bội Châu là những tác phẩm viết trên đất nước Nhật Bản, nơi mà Phan tiến hành công cuộc Đông du. Có thể là hai bài thơ có nhan đề *Đông du ký chu đồng chí* đã mở đầu cho thời kỳ sáng tác thứ hai này của Phan Bội Châu. Nhưng tác phẩm đáng coi là mở đầu cho thời kỳ thứ hai này chính là *Việt Nam vong quốc sử*, một tác phẩm thuộc loại có tiếng vang, có ảnh hưởng nhất trong văn nghiệp của Phan Bội Châu nói chung. Về hoàn cảnh sáng tác của *Việt Nam vong quốc sử*, Lời nói đầu của tác giả cho biết: sự góp ý của Ấm Bằng Thất Lương Khải Siêu đã trở thành cái hích trên đường văn chương của Phan Bội Châu. Nó giúp Phan vượt qua một cái gì đó như đang là thế bí của mình bởi có tình trạng “muốn viết đoạn sử mất nước”... “mà cơ hồ không viết nổi chữ nào”. Nó cũng góp phần nâng thế bút của Phan Bội Châu lên một mức lớn hơn trước. Bởi ở đây, viết văn không chỉ là chuyện với người đọc Việt Nam mất nước, mà còn cho cả thế giới biết về Việt Nam mất nước, đặc biệt không chỉ cho Việt Nam mất nước mà còn cho cả cái nước Trung Hoa khổng lồ, từ xưa vẫn tự phong là “Hoa Hạ”, quen ngạo nghễ với chủ nghĩa đại Hán, nhưng lúc này đã như một con voi già nằm khểnh để các chú sói từ chân trời Tây đến đua nhau ría, róc. Một độc giả Trung Quốc (không rõ tên) trong bài *Cảm tưởng sau khi đọc “Việt Nam vong quốc sử”* của Sào Nam Tử, năm 1906 đã viết: “Tôi đọc sách này, mà biết được rằng: nước đã mất rồi, lấy lại được là rất khó. Than ôi! Tôi đọc sách này, trăm nỗi băn khoăn, không thể không vì người Việt mà đau buồn lo sợ! Thế nhưng tôi không phải riêng vì người Việt mà lo sợ. Tôi lại tự lo sợ cho mình hơn là lo cho người Việt”⁽¹⁾. *Việt Nam vong quốc sử* đã phân tích một cách sâu sắc “nguyên nhân và sự thực về Việt Nam mất nước”, biểu dương những chí sĩ anh dũng chống Pháp trong buổi đầu, phơi bày “tình trạng người Pháp làm khốn khổ ngu hèn tối tăm người nước Việt Nam” và phác họa “tương lai của Việt Nam” tươi sáng trên cơ sở kêu gọi mọi tầng lớp nhân dân Việt Nam trong đó có cả những người theo đạo Gia Tô, những người đã từng lầm đường lạc

1. Phan Bội Châu toàn tập, tập II, NXB Thuận Hóa, 2001, tr.91.

lối mà theo giặc làm hại nhân dân hãy cùng nhau đứng lên chống Pháp, giành độc lập dân tộc. *Việt Nam vong quốc sử* được in ở Nhật Bản ngay trong năm 1905. Ở Trung Quốc, thì năm 1905 cũng đã in, và năm 1906 thì tái bản. Nói đến tác dụng tuyên truyền cách mạng của văn thơ Phan Bội Châu, thường đã phải lấy *Việt Nam vong quốc sử* làm dẫn chứng số một. Nguyễn Thiện Thuật, lãnh tụ cuộc khởi nghĩa chống Pháp ở Bãi Sậy (Hưng Yên), thất bại, chạy sang Trung Quốc, sống trong tâm trạng bi phẫn đến sinh ra nghiện thuốc phiện. Phan Bội Châu có dịp tới thăm, đưa cho đọc *Việt Nam vong quốc sử*. Đọc xong, cụ xúc động đem bàn đèn và tiêm móc đập nát và nói: “Các anh là bọn hậu tiến còn lo nghĩ thế này, có lẽ nào tôi cứ sống mãi ở trong vòng đen tối hay sao”. Lê Khiết vốn là bạn thân và là tùy tướng của Nguyễn Thân, tham gia đàn áp nghĩa binh Nam Ngãi và Nghệ Tĩnh, bị Phan Bội Châu, ở chính trong *Việt Nam vong quốc sử* cho là loại “chó dữ” cùng Nguyễn Thân, nhưng đọc xong tác phẩm lại đứng dậy nói to: “Thương thay! Thương thay! Trước đây tôi làm thiệt là chó má vậy. Nhưng từ nay trở đi, tôi mới là người”. Lê Khiết đã quay ngược đời mình, tham gia lãnh đạo cuộc chống thuế ở Nam Ngãi, bị khép tội xướng loạn, chịu án tử hình. Tại pháp trường, ông nói tiếp: “Các vết nhơ do lịch sử nửa đời người tôi nay lấy máu cổ mà rửa. Vinh hạnh biết chừng nào”.

Hải ngoại huyết thư (Sách viết bằng máu từ ngoài nước) gồm *tiên biên* và *tục biên*, đăng trên *Văn Nam tạp chí* năm 1906 rồi liền sau đó in thành sách riêng lưu hành ở Nhật Bản và gửi về trong nước làm tài liệu tuyên truyền cách mạng. Từ Long Lê Đại đã diễn nôm theo thể song thất lục bát. Năm 1907, trường Đông Kinh nghĩa thực và *Hải ngoại huyết thư* in với ba thứ chữ: Hán, Nôm, Quốc ngữ để phổ biến trong trường và rộng khắp đất nước. Đây là một bài phú nhưng có quy mô bề thế tới mức hầu như trước đó chưa từng có. Mà nội dung thì đã nói là xa hẳn với loại phú trường ốc của chính Phan trước đó bởi ở đây tất cả chỉ là chuyện cần thiết cho công cuộc vận động cứu nước sục sôi và trực diện của Phan Bội Châu trên cương vị một con người đang đóng vai trò cầm lái con thuyền tổ quốc vượt biển trầm luân. Tác phẩm tiếp tục vạch trần mọi tội ác của

thực dân Pháp mà chung quy lại là có âm mưu diệt chủng dân tộc Việt Nam bằng hai phương thức dương bác (bóc lột công khai) và âm toan (mưu toan thâm kín). Tác phẩm cũng là bản cáo trạng đối với vua quan nhà Nguyễn đã không dám chống giặc, chịu giảng hòa với chúng, để mất nước, để “dân đói dân tàn mặc dân” trong khi mình thì “cơm ngự thiện bữa ngàn quan”, chỉ biết sống xa hoa, nịnh bợ lẫn nhau. Cuối cùng, tác phẩm là một tiếng gọi đoàn kết toàn dân đứng lên đánh giặc cứu nước cứu nòi. Với *Hải ngoại huyết thư* cũng như *Việt Nam vong quốc sử*, Phan Bội Châu là người đầu tiên có ý thức xây dựng mặt trận đoàn kết dân tộc để chống Pháp giành độc lập. Từ *Hải ngoại huyết thư*, nhiều thanh niên ưu tú của đất nước đã lên đường Đông du và sau đó Đông du thất bại, vẫn kiên trì cứu nước, không ít đã hy sinh anh dũng cho tổ quốc. Triệu Trực Trai (người Trung Hoa) trong lời giới thiệu *Hải ngoại huyết thư* trên *Văn Nam tạp chí* đã nhiệt liệt ca ngợi tác phẩm có “lời lẽ bi ai thống thiết, đối với kẻ mưu khôi phục lại đất nước thật là tường tận rõ ràng”; và “Than ôi! Những ai sắp là Việt Nam mà chưa phải là Việt Nam, cũng nên biết lấy đó mà làm gương”, “tình trạng nước ta (tức Trung Hoa -N.Đ.C.) cũng có thể lấy đó làm tin”⁽¹⁾. Ý kiến của Triệu Trực Trai thêm một lần cho thấy phạm vi, tầm vóc ảnh hưởng của ngòi bút Phan Bội Châu qua *Hải ngoại huyết thư* cũng như *Việt Nam vong quốc sử*.

Tân Việt Nam cũng được viết trong thời gian ở Nhật Bản (tại Bình Ngọc hiền – Hoàn Tân). Đây là một tác phẩm chính luận có ý nghĩa cảm mốc cho một bước phát triển tư tưởng của Phan Bội Châu theo hướng xây dựng một nước Việt Nam mới: độc lập, dân chủ, giàu mạnh như Nhật Bản và các nước tiên tiến ở châu Âu.

Đặt *Tân Việt Nam* vào trong lịch sử văn chương chính luận Việt Nam sẽ thấy đây là một mốc của tư duy và bút pháp chính luận. Đặt *Tân Việt Nam* vào lịch sử tư tưởng chính trị Việt Nam cũng sẽ thấy đây là một mốc đáng ghi nhớ bởi chính nó là tác phẩm đầu tiên phác thảo cho đất nước mô hình một xã hội dân chủ tư sản.

1. Xem Phan Bội Châu toàn tập, tập II, sdd, 2001, tr.98.

Sùng bái giai nhân (Tôn thờ người đẹp) cũng viết trên đất Nhật năm 1907, bút danh Quốc Nhân Sào Nam Tử, Sở in chữ rời Namili Tokyo ấn hành. Đây là tác phẩm cũng có vai trò mở đầu cho một thể loại đáng nói đến trong văn nghiệp của Phan Bội Châu: truyện anh hùng, truyện danh nhân. Ở thời kỳ trước, không ít danh nhân lịch sử đã có mặt trong phú và thơ của Phan nhưng chủ yếu vẫn là danh nhân trong sử sách Trung Hoa. Còn nay, với *Sùng bái giai nhân* là vừa viết về anh hùng Việt Nam như Cao Thắng, Lê Bảo, mẹ Lân... vừa viết về danh nhân thế giới dưới hình thức thể truyện do đó mà nhân vật đã có hình hài, có tiểu sử, có cốt truyện, thành chân dung hẳn hoi. Phan đã sử dụng thể loại này với ý thức nêu gương cụ thể cho mọi người noi theo mà đứng lên cứu nước, dám làm việc lớn giữa cuộc đời. Truyện *Mẹ Lân*, ngoài ý nghĩa biểu dương người yêu nước còn có ý nghĩa mở đầu cho quan điểm tiến bộ về phụ nữ và cũng là hệ thống hình tượng phụ nữ rất đẹp, rất mới trong văn nghiệp của Phan. Vị danh nhân thế giới mà Phan Bội Châu rất ca ngợi trong *Sùng bái giai nhân* là Hoa Thịnh Đốn (Washington), người từng đi lính Anh quốc lúc chiếm đóng Mỹ quốc nhưng sau đó quay lại chống thực dân Anh giành độc lập cho nước Mỹ và được suy tôn vào loại vĩ nhân bậc nhất của thế giới. Phan Bội Châu giới thiệu Hoa Thịnh Đốn với mục đích động viên những người Việt Nam đi lính tập cho thực dân Pháp hãy noi gương mà quay ra chống Pháp giành độc lập dân tộc.

Cũng với động cơ nêu gương anh hùng, Phan còn viết *Truyện các liệt sĩ Hà thành* được in vào tháng 10 năm 1908 tại Tokyo bằng chữ Hán và gửi về lưu hành bí mật trong nước. Đây là tác phẩm Phan viết nhằm biểu dương các liệt sĩ vừa hy sinh trong vụ đầu độc binh lính Pháp tại Hà Nội đêm 27-6-1908, cướp được vũ khí của chúng nhưng đã bị đàn áp đẫm máu. Tác phẩm cho thấy Phan tuy đang ở ngoài nước nhưng theo dõi tình hình trong nước rất sát sao, chứng tỏ ngòi bút chiến đấu của Phan rất nhạy bén và cập nhật. Nguyên tác đã bị thất truyền. Hiện nay có được là qua bản dịch tiếng Pháp được lưu trữ tại Trung tâm lưu trữ Hải ngoại (CAOM) ở Aix-en-Provence, nước Pháp, do nhà nghiên cứu Chương Thâu sưu tầm tháng 7-1999 và dịch ra tiếng Việt.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Việt Nam quốc sử khảo cũng được viết ở Nhật Bản bằng chữ Hán năm 1908, xuất bản lần đầu tại Nhật năm 1909 do Nhà xuất bản Shoransha ấn hành, đương thời cũng đã được bí mật lưu hành trong nước. Năm 1962, Chương Thâu dịch ra Quốc ngữ. Sinh thời, vào năm 1929, chính Phan Bội Châu cũng tự dịch ra tiếng Việt theo thể song thất lục bát, với nhan đề mới là *Việt Nam quốc sử bình diễn ca*, có trích in một ít trên báo *Tiếng dân* nhưng sau đó bị cơ quan kiểm duyệt của thực dân Pháp đình chỉ.

Việt Nam quốc sử khảo cho thấy thêm một nét mới trong ngòi bút tuyên truyền cách mạng của Phan Bội Châu là việc khai thác sức mạnh tinh thần cùng với những bài học trong lịch sử dân tộc. Có thể nói ở đây Phan Bội Châu đã viết sử không lấy mục tiêu sử học làm chính. Cái chính với Phan là mượn sử để luận giải cho những vấn đề mà công cuộc cứu nước của Phan đang đặt ra với đất nước, với nhân dân đương thời. Ở đây, thông qua một trình độ hiểu biết lịch sử dân tộc khá phong phú, bằng một khả năng biện luận sắc sảo, tác giả cứ như xoáy vào đầu óc người đọc một câu hỏi lớn buộc phải tự trả lời: Tại sao dân tộc Việt Nam ta đã có một lịch sử chống ngoại xâm vẻ vang như thế mà nay lại chịu sống kiếp nô lệ? Phan viết: “Trời đâu có lấy cái ách nô lệ quàng lên ta, đất đâu có lấy cái cùm nô lệ giam hãm ta? Thế thì cơ sao ta lại nô lệ?”. Để hỗ trợ cho người đọc có lời đáp đúng đắn, từ đó mà có hành động cần thiết và cao cả, Phan còn viết: “Ôi! Do yếu mà mất, mất mà diệt, diệt mà tuyệt. Thế tất nhiên là như vậy. Lý tất nhiên cũng như vậy. Nhưng nay của chưa hết, sức chưa phải đã tàn, còn có thể phấn chấn một phen để mưu ngày tái sinh”.

Tưởng Việt vong thảm trạng (Thảm trạng Việt Nam mất nước) cũng được viết trên đất Nhật và cũng từng được in trên *Văn Nam tạp chí*. Tòa soạn *Ái quốc báo Bắc Kinh* in lại lần thứ tư năm 1909 với tên *Tân hí Việt Nam vong quốc thảm*. Đây là văn bản được nhà nghiên cứu Nguyễn Đăng Na tìm được ở Liên bang Nga, đưa về nước tặng cho nhà nghiên cứu Chương Thâu để đưa vào *Phan Bội Châu Toàn tập* với bản dịch của Quang Đạm. Theo Đông Tùng trong *Đông Tùng thi văn tập*

Lịch sử văn học Việt Nam

thì bản tường này đã được Phan Bội Châu trong thời gian đến sống đợi thời ở Bạ Thâm, Thái Lan (1910-1911) chuyển thể từ Hán sang Nôm để diễn trong các buổi sinh hoạt của Việt kiều, nhưng bản Nôm này đến nay vẫn thất truyền. *Tuông Việt vong thâm trạng* là chuyện về thảm cảnh của đất nước sau ngày bị thực dân chiếm đóng. Một số thư gồm: *Thư gửi ngài Sầm Xuyên Nguyên tổng đốc Quảng Đông*, *Thư kính trình Việt trấn tổng binh Lưu Uyên Đình quân môn Vĩnh Phúc...* *Thư gửi Bá tước Ôn Trọng Tín*, *Thư gửi những người anh em nước ta* (cùng ký tên có Nguyễn Thiện Thuật), *Gửi bạn tri kỷ*, *Thư khuyên đồng bào trong nước giúp tiền cho thanh niên du học*, *Thư dâng vua Thành Thái*, *Thư gửi Cung Kỳ Thao Thiên* (Miyazaki Tōten), *Gửi lời nói hòa cùng nước mắt* (Hòa lệ cống ngôn), *Thư gửi Phan Chu Trinh*, *Kính gửi ngài Tiểu Thôn Thọ Thái Lang Bộ trưởng ngoại giao Nhật Bản*.

Trong thời gian Đông du ở Nhật Bản, Phan Bội Châu còn viết một số bài báo, hoặc lời tựa đăng trên *Văn Nam tạp chí* gồm: *Bàn về chung cuộc chiến tranh Nga - Nhật*, *Ai Việt điều Diên* (*Thương nước Việt Nam xót tình Văn Nam*), *Độc Nhật Bản tính thôn Trung Quốc chi sách chi tự văn ký* (bài ký nhân đọc bài tựa của cuốn sách *Chính sách thôn tính Trung Quốc của Nhật Bản*), *Lời tựa của cuốn sách “Khóc thương người xưa”*, lời bạt viết cho tập sách *“Viễn hải quý hồng”* của Nguyễn Thượng Hiền, *Đề tỉnh quốc dân hồn* (*Gọi tỉnh hồn quốc dân*). Về thơ và phú, có các bài: *Đông du ký chư đồng chí* (*Gửi các đồng chí khi Đông du*), *Ai Việt Nam* (*Xót thương Việt Nam*), *Phổ cáo Lục tỉnh văn* (*Bài văn phổ cáo Lục tỉnh*)⁽¹⁾, *Kính cáo toàn quốc phụ lão* (*Kính cáo phụ lão cả nước*)⁽²⁾, *Kính quốc nhân* (*Kính thưa mọi người trong nước*), *Bài ca kêu gọi phụ nữ*, *Đông Dương quốc âm ca* (*Bài ca về Đông Dương bằng quốc âm*)⁽³⁾, *Nam Hải bồ thần ca* (*Bài ca của*

1, 2. Viết thay lời Cường Để.

3. Bài này, từ trước đến nay có nhan đề *Địa dư, lịch sử nước nhà* và mang tên tác giả Ngô Quý Siêu mặc dù không rõ đó là ai. Nhưng Chương Thâu đã tìm được ở Kho sách Hán Nôm thuộc Thư viện Viện Hán Nôm sách *Tân văn tập* (Ký hiệu: A. 2378) trong đó có bài *Đông Dương quốc âm ca* để tên tác giả Phan Bội Châu.

người vùng biển Nam xa quê hương vì việc nước). Nhìn chung lại những gì Phan Bội Châu viết trong mấy năm Đông du trên đất Nhật Bản, quả thật là có sự lên ngôi của văn chương yêu nước và cách mạng của Phan. Lên ngôi trên phương diện tư tưởng, chính trị. Còn trên phương diện văn chương là sự lên ngôi của tư thế sáng tác: tự do mà viết để cứu nước cứu nòi, viết cho đồng bào đồng chí của mình đọc đã đành, còn viết cho nhân dân thế giới đọc, viết bằng đủ thể loại: văn xuôi, văn vần, thơ, phú, truyện, ký, ký pha truyện, chính luận, sử, tiểu phẩm, thư, tự bạt, tuồng, thể loại bác học, thể loại dân gian... Dĩ nhiên, bởi viết trên đất Nhật nên Phan đã phải sử dụng Hán nhiều hơn Nôm. Mặt khác do yêu cầu cấp thiết về sự phơi bày hiện thực đau khổ của nhân dân, tội ác của kẻ thù và cũng là yêu cầu của sự kêu gọi nhân dân đứng lên cứu nước một cách sôi động, như trên đã có nói, Phan Bội Châu đã phải ưu tiên cho các thể loại văn xuôi vốn có tính năng cao hơn trong việc đáp ứng các yêu cầu đó một cách trực tiếp. Trong *Phan Bội Châu niên biểu* viết về sau, tổng kết lại cuộc đời bôn ba cứu nước của mình “một trăm thất bại không một thành công”, Phan vẫn tự cho quãng thời gian 1906-1908 là “đắc ý nhất” của đời mình. Trong sự “đắc ý nhất” đó, chắc chắn có sự đắc ý về văn chương. Và chính văn chương cũng đã góp phần đắc lực vào sự “đắc ý nhất” đó.

Cuộc Đông du do Phan Bội Châu khởi xướng và trực tiếp lãnh đạo đang “đắc ý” thì thực dân Pháp đã tìm cách móc ngoặc với chính quyền Nhật Bản giải tán Đông du. Năm 1909, Phan Bội Châu bị trục xuất khỏi Nhật Bản, phải về Trung Hoa và sau đó sang Thái Lan sống đời thời trong khoảng hai năm. Không biết có phải vì sau ngày Đông du thất bại, rồi trong nước phong trào chống thuế, vụ đầu độc binh lính Pháp ở Hà Nội cũng lần lượt bị đàn áp, Phan hẳn phải sống trong tâm trạng đau buồn mà do đó cũng giảm sút hào hứng tung hoành bút mực không. Thực tế, qua bộ sách *Phan Bội Châu toàn tập*, thấy số thơ văn viết trong hai năm 1910-1911 là rất ít. Chỉ có mấy bài thơ: *Quá Côn Lôn* (*Qua đảo Côn Lôn*) làm nhân dịp Phan đi thuyền sang Nam Dương (Indônêxia) mua sắm vũ khí cho cách mạng có qua Côn Đảo. *Tại Chu Bá Linh gia*

cảm tác (*Cảm tác lúc ở nhà bà Chu Bá Linh*), chùm thơ Nôm: *Ái quốc*⁽¹⁾, *Ái chúng*, *Ái quần*, *Ái đoàn*⁽²⁾. Đặc biệt có vở tuồng *Trưng Nữ Vương* sáng tác bằng chữ Nôm trong thời gian sống ở Bận Thẩm (Thái Lan) với ý đồ “cổ vũ tấm lòng yêu nước, yêu nòi... gieo hạt giống cách mạng ở giữa khoảng nước biếc non xanh vậy” (*Ngục trung thư*). Có người nói tác phẩm vốn được chuyển thể từ truyện sang tuồng. Đương thời đã được kiều bào ở Thái Lan dùng để diễn trong các ngày hội họp. Trong chiến tranh thế giới, nó được mang về trong nước và cũng được phổ biến, công diễn ở nhiều địa phương, đặc biệt là ở Nghệ Tĩnh. Sau đó thì đã bị thực dân Pháp cấm lưu hành. Vở tuồng diễn tích bà Trưng Trắc phất cờ khởi nghĩa chống Tô Định, đền nợ nước, trả thù chồng, kết thúc ở cảnh “thiên hạ đã yên chấm tịch” (yên giấc ngủ), Bà Trưng lên ngôi, thiết triều khen thưởng. Văn võ toàn triều tung hô vạn tuế, vạn vạn tuế. Tuồng *Trưng Nữ Vương* thực chất là chuyện mượn xưa nói nay. Ở đây, cảm hứng lịch sử pha lẫn cảm hứng thời đại đã in dấu ấn vào dáng dấp, hành vi, ngôn ngữ của nhân vật khá rõ. Mà đây cũng là nét chung trong ngòi bút của Phan Bội Châu ở bất cứ trường hợp nào có đụng tới lịch sử. Trong thời gian ở Bận Thẩm, Phan Bội Châu còn viết *Liên Á sơ ngôn* (Lời nói mộc mạc kêu gọi châu Á liên kết) trong đó đặc biệt kêu gọi sự liên kết giữa Trung Hoa và Nhật Bản, được ông chủ nhiệm *Hoa Xiêm tân báo* là Tiêu Phật Thành rất thích, in cho 1000 bản không lấy tiền. *Liên Á sơ ngôn* đã đánh dấu một bước tiến trong nhận thức của Phan Bội Châu về mối quan hệ giữa vận mạng của đất nước với thế giới.

Tháng 10 năm Tân Hợi (1911), cách mạng của Trung Hoa đánh đổ triều đình Mãn Thanh do Tôn Trung Sơn lãnh đạo thắng lợi. Ngay sau đó, Phan Bội Châu trở lại Quảng Đông, Trung Quốc. Cơ hội hoạt động cứu nước của Phan Bội Châu lại hé mở. Việt Nam Quang phục Hội

1, 2. Hai bài này đã được tác giả dịch từ Nôm ra Hán. Riêng bài *Ái quốc*, theo hai ông Nguyễn Đức Vân, Nguyễn Đức Bính lại nói là của thân phụ mình là Hoàng Trọng Mậu (Nguyễn Đức Công) sáng tác vừa Hán vừa Nôm mà một chiến hữu của cha là Chu Hao ở Trung Quốc về đọc cho gia đình ghi lại.

ra đời cũng với vai trò lãnh tụ của Phan. Trong hoàn cảnh mới này, ngòi bút của Phan Bội Châu lại được tiếp tục theo yêu cầu bám sát nhiệm vụ chính trị mà Phan vừa khởi động lại. Tác phẩm *Việt Nam Quang phục quân phương lược* do Phan cùng Hoàng Trọng Mậu cùng viết đã ra đời trong hoàn cảnh đó. Tác phẩm là một tài liệu thuộc phạm vi sách lược hoạt động quân sự của Việt Nam quang phục quân trong tổ chức Việt Nam Quang phục Hội. Nó hẳn có vị trí trong lịch sử tư tưởng quân sự Việt Nam. Trong thư mục của Phan Bội Châu, vào khoảng hai năm 1912-1913, không thấy có tác phẩm nào nữa. Phải chăng là lúc này Phan đang quá bận với công việc tổ chức, củng cố, gây cơ sở trong và ngoài nước cho Việt Nam Quang phục Hội mà lơ là chuyện cầm bút. Nhưng tới đầu năm 1914, lại có một tác phẩm thuộc loại nổi tiếng trong văn nghiệp của Phan. Đó là *Ngục trung thư*. Tác giả đã nói rõ hoàn cảnh sáng tác của *Ngục trung thư* một cách rất đáng xúc động: “Mùa đông năm Quý Sửu (1913), tôi đang ở đậu Dương Thành (tức Quảng Châu) thì quan Toàn quyền Pháp ở Đông Dương sang chơi Quảng Châu, đem vụ án đầu đảng cách mạng nước Nam ra, xin chính phủ Quảng Đông bắt tôi để giải giao về chính phủ Pháp xử. Đồ đốc Quảng Đông bấy giờ là Long Tế Quang chịu theo lời xin ấy, trước ngày cuối năm tám bữa, bắt tôi giam cầm trong ngục, và báo cho tôi biết sớm muộn sẽ giải tôi giao trả người Pháp. Tôi biết sớm chiều gì đây, đầu tôi cũng lia khỏi cổ, nhưng tôi vẫn lấy làm vui vẻ. Than ôi! Bao nhiêu năm bôn tẩu, mưu tính trăm việc mà không nên một việc gì, nghĩ mình lỗi nặng tội nhiều, có vui gì sống nữa mà ham. Song trước khi chết, không lẽ không thốt ra một vài tiếng kêu đau thương sau chót. Ai biết lòng ta chẳng? Ai bảo ta có tội chẳng? Còn một giây phút trước khi ta chôn mình dưới đất, ta muốn cặn lời ta nói. Chiếc bóng bơ vơ trời biển, ngọn đèn leo lét gió mưa, ta thấm giọt lệ còn lưu lại mấy chục năm nay, gom góp lịch sử một đời ta, hòa với máu mà viết ra tập sách này. Hỡi ba ngàn muôn đồng bào chí ái chí nhân, dầu ai biết lòng ta chẳng? Khi đọc tập sách này, sẽ thấy giọt máu hầu khô, vẫn còn đầm đìa ở trên mặt tờ giấy vậy”.

Quả thật đây là một cuốn hồi ký, thuộc hình thức tự truyện, đã để lại cho muôn đời sau một vẻ đẹp cao cả vô cùng khi cái TÔI phải đối mặt với cái TÔI vốn là đá thử vàng về nhân phẩm trong thể loại tự truyện xưa nay. Ở đây, độc giả muôn đời sẽ bắt gặp một con người – một cá thể mang tâm vóc thời đại, lịch sử, một cái TÔI hòa quyện với cái TA dân tộc, đầy tính chất bi kịch nhưng là bi kịch cách mạng nên cũng là bi tráng cùng với cái bi tráng của lịch sử dân tộc đương thời.

Phan Bội Châu bị chính quyền Quảng Đông giam từ cuối năm 1913 đến khoảng tháng 4 năm 1917⁽¹⁾ thì được tha, may là không bị giao cho thực dân Pháp theo dự kiến ban đầu. Sau ngày ra tù, tư tưởng cũng như đường lối cách mạng của Phan, do thời cuộc chi phối, nên có sự khác trước để người đời sau phải bàn luận, tranh chấp nhau trong cách đánh giá. Ở hoàn cảnh đó, riêng ngòi bút của Phan thì đã có cơ hội để trở lại một cách xông xáo tựa như thời gian ở Nhật. Phan trở thành một cây bút quen thuộc trên sách báo Trung Hoa, đặc biệt là trên tờ *Binh sự tạp chí* của Hàng Châu (Chiết Giang). Sáng tác của Phan Bội Châu trong quãng thời gian từ 1917 đến 1925 (tức năm bị bắt giải về nước) có thể quy lại thành hai bộ phận. Bộ phận thứ nhất là gồm những tác phẩm thuộc thể văn chính luận trong đó có tiểu luận, thư tín. Bộ phận thứ hai là gồm những truyện ký. Trong văn chính luận, có *Pháp Việt để huế chính kiến thư* viết năm 1918. Trong Chiến tranh thế giới lần thứ nhất (1914-1918), tuy bị ngồi tù nhưng Phan Bội Châu vẫn cố gắng theo dõi tình hình và vẫn có chút liên hệ với các đồng chí của mình. Mà tình hình chiến tranh thì lúc đầu Pháp bị thất thế nên Phan Bội Châu đã hy vọng đó là cơ hội để lợi dụng Đức hất cẳng Pháp ở Đông Dương. Nhưng rút cục thì ngược lại, Pháp thắng trận. Phải chăng đó là điều làm Phan phải thay đổi sách lược đối với Pháp trên đất nước mình, từ chỗ kiên quyết bạo động để lật đổ quay sang chủ trương Pháp - Việt để huế mà hậu thế có không ít người thắc mắc, thậm chí phê phán gay gắt với Phan. Tất nhiên cũng có người lại biện bạch cho Phan với lý lẽ anh hùng phải

1. Có chỗ Phan Bội Châu lại ghi 1916.

tương kế tựu kế. Riêng với Phan Bội Châu, dù bạo động hay “đề huê” cũng chỉ là thủ đoạn. Bởi với Phan, cứu cánh trước sau vẫn chỉ là một. Đó là độc lập dân tộc. Trong *Pháp - Việt đề huê chính kiến thư*, Phan đã phân tích cho thực dân Pháp biết nếu không đưa lại quyền lợi cho người dân Việt Nam thì có thể sẽ bị Nhật Bản thay thế, Pháp sẽ mất quyền lợi ở Việt Nam. Thực tế, thực dân Pháp đã không làm đúng điều Phan đề xuất. Cho nên, sau đó Phan đã nói lại: “Nếu tôi biết thực dân Pháp giờ trò không thực bụng như thế thì đời nào tôi chịu đề huê với họ. Cùng đã tư tưởng với *Pháp - Việt đề huê chính kiến thư*, Phan Bội Châu còn có *Dư cứu niên lai sở tri chi chủ nghĩa* (1921) và *Y hỗn đan* (1921). *Dư cứu niên lai sở tri chi chủ nghĩa* (Chủ nghĩa mà tôi ôm ấp chín năm nay) đã đưa ra quan niệm “Thế nào là cách mạng văn minh?” và nói rõ lý do “Tại sao tôi bỏ cái lối cách mạng bạo động?”. Bởi Phan thấy “Cuộc cạnh tranh của thế giới hiện nay, trí thức với kinh tế chiếm phần rất lớn, còn dũng lực chỉ là một bộ phận mà thôi”. Và Phan nghĩ “Văn biết là nhà làm cách mạng trong thế giới cũng thường phải bạo động. Nhưng nói ngay một việc bạo động nhỏ nhoi hơn hết mà nghe thì cũng phải có vài trăm khẩu súng, xài phí vài trăm vạn đồng, giết giặc đôi ba chục người, nắm thóp được một hai tướng lĩnh bên địch, ít lắm cũng phải được vậy, mới gọi là một cuộc bạo động nhỏ nhoi bậc chót. Nay các ông muốn bạo động, thử tự mình hỏi mình xem ở vào bậc nào được chớ. Như thế gọi là cách bạo động trẻ con, kết quả chẳng nên được công việc gì, chỉ thêm khổ cho dân ta và thêm hư danh tiếng thì có. Bởi vậy, cách bạo động ấy muốn văn không nên tán thành”. Quả là đến đây, Phan Bội Châu đã chuyển hướng muốn dùng trí để cứu nước hơn là dùng lực. *Y hỗn đan* (Bài thuốc chữa hỗn) viết năm 1922, ở Hàng Châu, Chiết Giang, và được một người bạn xuất bản ở Triều Tiên. Năm 1926, Trần Huy Liệu đã dịch đăng một phần trên *Đông Pháp thời báo*. Tại Trung tâm lưu trữ hải ngoại ở Aix-en Provence, nước Pháp, có bản dịch tiếng Pháp. Tác phẩm *Y hỗn đan* bàn về con đường giành hạnh phúc, giành chủ quyền theo gương của nhiều nước trên thế giới như Ả Rập, Ba Lan, đặc biệt là Ấn Độ với chủ thuyết bất bạo động của Gandhi. Điều cần lưu ý là với

ngòi bút của Phan Bội Châu sau 1918, dù quan điểm về đường lối có thay đổi như đã nói, nhưng niềm thiết tha với hạnh phúc của nhân dân, với chủ quyền của đất nước đi đôi với sự căm giận tội ác của kẻ thù thì trước sau vẫn không suy chuyển, vẫn đậm đà trong mọi tác phẩm, dù cách biểu hiện có thể là thế này thế khác. Ví như ở đây, cùng một dịp viết các tác phẩm vừa nói trên, Phan lại viết *Thiên hồ! Đế hồ!* (*Trời ơi! Chúa ơi!*) (1923), một bản trần tình gửi cho một nhân vật có thẩm quyền của Giáo hội Cơ đốc toàn thế giới hồi đó có mặt tại Trung Quốc, nội dung là một bản án về tội ác của thực dân Pháp đối với Việt Nam trên các phương diện: lợi dụng tôn giáo để cướp nước Việt Nam, thi hành pháp luật tàn bạo để tiêu diệt nòi giống Việt Nam. Quả thực, dưới thời thực dân Pháp đô hộ nước ta, *Thiên hồ! Đế hồ!* của Phan Bội Châu viết năm 1923 và *Bản án chế độ thực dân Pháp* của Nguyễn Ái Quốc viết sau đó hai năm (1925) là hai văn kiện, hai bản án buộc tội kẻ thù sắc sảo nhất, tập trung nhất dưới hình thức văn chương chính luận. *Thiên hồ! Đế hồ!* đã được in lần thứ nhất ở Trung Quốc năm 1923, có ba lời tựa của Hồ Thích, Thẩm Quân Nho, Cảnh Định Thành. Lời tựa của Hồ Thích có đoạn viết: “Hai chục năm gần đây, các nhân sĩ Trung Quốc đối với cảnh vong quốc của người An Nam, cơ hồ rất lạnh nhạt. Có lúc một số ít nhân sĩ dùng chữ “An Nam, Triều Tiên” để cảnh cáo quốc dân, nhưng lời của các vị đó phần nhiều là vợ đưa cả nể, mơ hồ, vu vơ, không có chứng cứ rõ ràng, cho nên không làm cho người đọc xót xa cảm động. Chúng tôi vừa mới đọc kĩ cuốn *Thiên hồ! Đế hồ!* của Phan Thị Hán tiên sinh, thấy những xác chứng về lịch sử và pháp luật tiên sinh dẫn ra khiến cho chúng tôi không thể không thấy cái thảm họa vong quốc nó khốc liệt đến như vậy, không thể không ôm một mối đồng tình vô hạn mà hướng về các chí sĩ An Nam. Dân tộc Pháp vốn tự hào về ba nguyên tắc chính Tự do - Bình đẳng - Bác ái, vậy mà thủ đoạn của họ đối với người An Nam có thể coi là một sự sỉ nhục lớn trong lịch sử nhân loại”⁽¹⁾. Ở Nhật Bản, năm 1928, *Thiên hồ! Đế hồ!* được Nam Minh Sinh dịch ra tiếng Nhật và xuất

1. Phan Bội Châu toàn tập, sdd, tập V, tr.265.

bản, phát hành rộng rãi. Năm 1967, được in lại trong *Phan Bội Châu văn tập* do hai học giả Nagaoka Shinjiro (Trường Càng Tân Thứ Lang) và Kawamoto Kunie (Bản Vệ Xuyên Bang) biên soạn. Ở Mỹ, David G. Marr đã sử dụng *Thiên hồ! Để hồ!* khi viết về Phong trào chống chủ nghĩa thực dân ở Việt Nam từ 1895-1925. *Thiên hồ! Để hồ!* ngoài giá trị là một bản án toàn diện, sắc sảo đối với kẻ thù còn đánh dấu một bước tiến của Phan Bội Châu trên bước đường cách mạng: mở rộng sự tranh thủ đối với mọi thế lực trên toàn cầu và biết dùng sức mạnh của tư duy pháp luật để chống lại đối phương. Có một điều hơi lạ cần nói thêm là trong *Thiên hồ! Để hồ!* bên cạnh lời chữ Hán đã chép thêm cả lời bằng chữ Pháp. Chưa rõ do đâu mà có hiện tượng này Phan Bội Châu đã biết tiếng Pháp hay là có ai làm hộ.

Thuộc phạm vi văn chính luận của Phan Bội Châu trong thời gian từ sau ngày ra tù từ 1917 đến 1925, còn có các bức thư gồm: *Thư gửi Toàn quyền Đông Dương*, *Thư gửi Lâm Đức Thụ* (lần thứ nhất, lần thứ hai và lần thứ ba), *Thư gửi Hồ Tùng Mậu*, *Thư gửi Nguyễn Hải Thần*, đặc biệt có *Thư gửi Lý Thụy* tức Nguyễn Ái Quốc (13-3-1925). Trong thư “gửi người cháu yêu của tôi” này, có những lời lẽ thật là cảm động: “Thế mới biết cháu học vấn nhiều hơn, không phải như 20 năm về trước. Nhớ lại, khi trước tôi đến nhà cháu, uống rượu ngâm thơ, thì anh em cháu mới hơn mười tuổi cả. Lúc bấy giờ tôi cũng chẳng ngờ rằng rồi ra cháu giỏi đến thế này. Bây giờ tôi bì với cháu thì xấu hổ nhiều lắm. Tiếp được của cháu hai phong thư, sự thương sự mừng đều có. Thương là thương cho mình tôi, mà mừng là mừng cho cả nước. Bây giờ gặp cháu thì thấy sau này có người kế khởi rồi. Đường tối mà thành ra sáng! Chỉ có điều tôi đã già rồi, sợ không được thấy nữa, như thế làm sao mà không thương lòng được? Một đời người tôi tàn khổ, thui thủi một mình, nay được cháu giúp vào, có nhiều người theo, lấy lại nước nhà ắt là không khó, như thế thì sao mà không mừng được...”.

Bộ phận thứ hai trong sáng tác của Phan Bội Châu từ 1917 đến 1925 là thể loại liệt truyện, truyện ký, được viết với động cơ nêu gương cho mọi người noi theo để đứng lên cứu nước, trước 1917 đã có những

nay được đồn sức hơn. *Việt Nam nghĩa liệt sử* (1916) ghi tên tác giả là Đặng Đoàn Bằng mà nay với công việc nghiên cứu còn phải làm rõ thêm xem đó là ai⁽¹⁾. Nhưng hẳn là Phan Bội Châu đã có vai trò rất lớn ở tác phẩm này, bởi thế có chỗ chính Phan ghi đó là tác phẩm của mình. Tác phẩm ngoài lời tựa của Đặng Đoàn Bằng, Trần Quốc Duy, Cường Để, Nguyễn Thượng Hiền, đã ghi lại tiểu sử của 48 liệt sĩ và hai tập thể liệt sĩ trong đó có một số trường hợp chỉ ghi tên, không có nội dung. Ở mỗi trường hợp ngoài phần văn xuôi ghi tiểu sử có thêm phần thơ điệu của Trần Quốc Duy, hoặc Nguyễn Thượng Hiền, hoặc Sào Nam (Phan Bội Châu)... Tác phẩm được xuất bản hai lần trong năm 1918 tại Trung Quốc. Nhưng ở nước nhà thì đến năm 1959 mới được Tôn Quang Phiệt dịch ra Quốc ngữ. Với người Việt Nam hôm nay và mai sau, đọc *Việt Nam nghĩa liệt sử* sẽ được chiêm ngưỡng phẩm chất anh hùng của một thế hệ cha ông vào những năm đầu thế kỷ XX đã hiến mình cho nền độc lập của Tổ quốc. Cùng chủ đề biểu dương những anh hùng cứu nước, Phan Bội Châu sau ngày ra tù (1917) cho đến trước ngày bị bắt về nước (1925) còn viết truyện. Truyện *Chân tướng quân* (Vị tướng quân chân chính) là chuyện về cuộc đời và sự nghiệp chống Pháp vô cùng anh dũng và bền bỉ của Hoàng Hoa Thám ở Yên Thế (Bắc Giang) trong đó có ý coi Hoàng Hoa Thám của Việt Nam còn anh hùng hơn cả Hoa Thịnh Đốn (Washington) của Mỹ vì một bên đánh nhau với người Anh chỉ mười năm, một bên đánh giặc Pháp ba chục năm trời. Hơn cả Nã Phá Luân (Napoléon) vì một bên có cả “đoàn quân tinh nhuệ, võ trang bằng khí giới sắc bén, lại thừa lúc thế nước đang thịnh và sử dụng được số nhân dân đã có trình độ cao”. Một bên vốn xuất thân là một chú bé “bị mất cha, mẹ thì nghèo khổ” phải đi làm con nuôi người ta, đi chăn trâu, không được học hành, mà đất nước thì đã bị kẻ thù chiếm đóng hoàn toàn, có thế lực mạnh gấp hàng trăm lần. Vậy mà một mình đã chống chọi với kẻ thù ba chục năm trời. Tinh thần tự tôn dân tộc cao độ trong hoàn cảnh

1. Theo Chương Thâu, Đặng Đoàn Bằng chính là Đặng Hữu Bằng, còn có tên là Đặng Xung Hồng, quê Hành Thiện, Xuân Trường, Nam Định.

đất nước bị kẻ thù ngoại bang dày xéo, khinh rẻ đã đưa Phan Bội Châu tới những ý niệm so sánh như thế. Điều đó không phải không có ý nghĩa. *Tước thái thiên sư* (Nhà sư ăn rau) là chuyện về nhà sư Trần Thiện Quang tiến hành một cuộc hành trình vạn dặm, nhịn cơm cháo, chỉ ăn rau quả, mong cầu phép Phật để cứu thế, thực chất là cứu tổ quốc đồng bào khỏi ách thống trị của ngoại xâm. Truyện kết thúc ở cảnh “Đường tăng nước Nam” sau khi đến được Cổ Thiên Trúc (thuộc Tây Ấn Độ), chẳng thấy Như Lai đâu, chỉ thấy đất nước của Phật đang chìm trong vòng chiếm đóng của người Anh. Vị thiên sư nước Nam bèn nảy ra ý nghĩ: “Phật không tự cứu được nước của Phật thì còn mong cứu được ai?”, “Nước mình mà mình không yêu thì Phật cũng không làm sao được... Một người biết yêu nước tức người ấy đã là Phật. Phật tức là các vị anh hùng yêu nước vậy. Thế thì cần gì phải đi tìm ở đâu nữa. Thôi ta quay về.” Nhà sư đã quay về và tham gia phong trào cách mạng. Với Phan Bội Châu, tổ quốc là trên hết, không gì thiêng liêng, cao quý hơn việc cứu nước qua câu chuyện *Tước Thái thiên sư*. Ở đây, Phan đã đưa ra một giới thuyết thế nào là Phật, xem ra chưa từng có trong lịch sử Phật học. *Tái sinh sinh* (Sống trở lại) là chuyện về nhà cách mạng Bùi Chính Lộ có biệt hiệu Lê Mai Tử quê Nghệ An, tham gia cách mạng, bị giặc bắt, nhân lúc trong nhà ngục có bệnh dịch làm chết hơn ngàn người, Bùi đã uống thuốc giả bệnh thổ tả, đánh lừa bọn coi ngục để được đem chôn ở bãi tha ma rồi tìm cách trốn để lại hoạt động cách mạng. Bộ ba truyện ký trên đây đã được đăng trên *Binh sự tạp chí* ở Hàng Châu, Chiết Giang, Trung Quốc, rải rác từ tháng 7-1917 đến tháng Giêng 1919. Truyện *Tước Thái thiên sư* về sau được Phan Bội Châu viết lại bằng Quốc ngữ với nhan đề mới *Đường tăng nước Nam: Thiện Quảng thiên sư* đăng trên báo *Mai* số 5-6 tháng 4 năm 1936. Truyện *Tái sinh sinh* thì năm 1957, trong *Bút chiến đấu* do Hội Khổng học Việt Nam xuất bản tại Sài Gòn ghi tên người “phỏng dịch” là Đ. T. Riêng. Văn bản của ba tác phẩm được in trên *Binh sự tạp chí* thì mãi tới dịp kỷ niệm 100 năm sinh của tác giả, nhà nghiên cứu Chương Thâu mới có dịp đến Trung Hoa tìm lại đem về để dịch ra tiếng Việt. Trên *Binh sự tạp chí*, năm 1921, đăng *Lược truyện Liệt Ninh*

(Lênin), chứng tỏ người Việt Nam đầu tiên viết về bậc “vĩ nhân của nước Nga đỏ” này, chính là Phan Bội Châu. Tác giả đã viết về Lênin với một sự hiểu biết khá đầy đủ và một thái độ rất mực tôn kính. Năm 1924, Phan Bội Châu viết *Truyện Phạm Hồng Thái* ngay sau vụ họ Phạm ném bom tại Sa Điện (Quảng Châu, ngày 18-6-1924) mưu giết Toàn quyền Méclanh, không thành, phải hy sinh. Tác phẩm được in ở Quảng Châu năm 1925, cuối bìa có ghi: Sở phát hành: Chi bộ Việt Nam của Hội Liên hiệp các dân tộc bị áp bức. Với *Lược truyện Liệt Ninh* và *Truyện Phạm Hồng Thái*, nhiều nhà nghiên cứu sau này đều coi đó là dấu hiệu ít nhiều thể hiện bước chuyển biến tư tưởng cách mạng của Phan Bội Châu theo hướng cách mạng dân chủ mới. Trong *Truyện Phạm Hồng Thái*, ngoài sự ca ngợi hành động anh hùng của Phạm Hồng Thái, Phan còn rất hào hứng khi kể lại cuộc gặp gỡ giữa Nguyễn quân (Nguyễn Ái Quốc) với Phạm quân (Phạm Hồng Thái) và sự “tinh mộng” của Phạm quân nhờ sức thuyết phục của Nguyễn quân để rồi “cáo biệt trường Pháp - Việt, hăng hái đi vào công xưởng làm một người học việc, sau đó trở thành người cai thợ, ngày đêm suy nghĩ tìm cách để đoàn kết các bạn công nhân, một mặt đem những tư tưởng nhân quyền giảng cho họ nghe, mặt khác lấy tinh thần dân tộc khuyến khích lẫn nhau, lấy hạt giống cách mạng gieo mầm vào đầu óc anh em công nhân bạn hữu”. Các truyện trên đây đều được tác giả viết theo loại truyện người thật việc thật. Bên cạnh đó, ở thời gian này, Phan còn có truyện hư cấu là *Trư vương bản kỷ* (*Truyện vua lợn*), vừa theo dạng truyện lịch sử, vừa theo dạng truyện ngụ ngôn. Trong đó, nhân vật trung tâm là Trư vương (vua lợn), một tên vua tàn bạo nhưng lại biết hối cải, hướng thiện sau một giấc mộng thấy cụ tổ Trư Bát Giới hiện về vừa khuyên răn, vừa đe dọa nếu không hối cải thì “biển lửa rừng gươm sẽ băm vằm tan xác”. Dụng ý của tác phẩm là cảnh cáo, cảnh tỉnh các thế lực cầm quyền gian ác, nhắc khéo thực dân Pháp trên đất nước Việt Nam. Trong thời gian từ 1917 đến 1925, Phan Bội Châu còn có hai cuốn tiểu thuyết. Một là *Trùng Quang tâm sử* (*Sử lòng của trại Trùng Quang*). Năm 1957, tác phẩm do học giả Đào Duy Anh tìm thấy ở Nghệ An sau ngày cải cách ruộng đất (1954), được dịch in với

nhân đề *Hậu Trần diệt sử*. Dịch giả là Trần Lê Hữu. Đến năm 1971, Chương Thâu tìm được văn bản từng in ở Trung Quốc đem về, Nhà xuất bản Văn học cho in bản mới với lời dịch của Nguyễn Văn Bách, lấy lại nhan đề *Trùng Quang tâm sử*. Chung quanh vấn đề thời điểm sáng tác của *Trùng Quang tâm sử* đã có lắm ý kiến. Hai học giả Đặng Thai Mai và Đào Duy Anh đều cho rằng tác phẩm được viết vào quãng 1901-1902. Nhà nghiên cứu Chương Thâu thì cho rằng viết trong quãng 1917-1918. Chỉ biết chắc là tác phẩm được in trên *Binh sự tạp chí* (Hàng Châu, Chiết Giang) từ số 81 tháng 1 năm 1921 đến số 132 tháng 4 năm 1925, ký tên B. G. trước, Hiến Hán dịch⁽¹⁾. *Trùng Quang tâm sử* từng được xem là một cuốn tiểu thuyết luận đề cách mạng. Ở đây tác giả mượn hình thức kể chuyện một số hào kiệt ở xứ Nghệ, tôn phò Trần Quý Khoáng tôn thất nhà Trần làm minh chủ, lấy danh nghĩa nhà Trần, phát cờ khởi nghĩa, chống giặc Ngô (tức giặc Minh), mưu khôi phục nền độc lập dân tộc. Nhưng thực chất là nhằm trình bày quan điểm và đường lối, sách lược cứu nước mà mình đang đeo đuổi. Dấu ấn thời đại hiện lên khá rõ trong câu chuyện lịch sử này. Có không ít chi tiết phi lịch sử nằm trong tác phẩm. *Trùng Quang tâm sử* cũng đã đánh dấu một bước phát triển mới mẻ, tiến bộ trong quan niệm và từ đó là hình tượng về người anh hùng và người phụ nữ trong lịch sử văn học Việt Nam. Hai là *Không dung duyên* (*Duyên trời*) với bút danh Hiến Hán, cũng được đăng nhiều kỳ từ số 86 đến số 114 trong năm 1923 của *Binh sự tạp chí*. Năm 1996-1997, nhà nghiên cứu Chương Thâu đã lấy được từ Trung Hoa về và dịch in trong *Phan Bội Châu toàn tập*. Nhưng từ năm 1932, không biết lấy đâu mà hai ông Nguyễn Văn Việt và Nguyễn Văn Tài đã có văn bản và giao cho ông Lê Trung Nghĩa dịch in với nhan đề tác phẩm *Yên Kỳ Nhi* (*Xã hội tiểu thuyết*). *Duyên trời* là câu chuyện khá ly kì. Trên đất Mỹ, tại New York, có một cô gái Mỹ yêu một Pháp kiều, có con với nhau ngoài giá thú. Nhưng chàng trai Pháp kiều này đã bỏ rơi mẹ con để về Pháp lập nghiệp, không chút đoái hoài. Sau đó, con gái của hai người lớn lên, xinh đẹp,

1. Xem Phan Bội Châu toàn tập, tập IV, sdd.

Lịch sử văn học Việt Nam

thông minh, học giỏi, nhưng bị mọi người khinh rẻ, cho là con không cha. May là gặp được một chàng trai quý tộc cũng lại người Pháp, sau Cách mạng Pháp, chạy sang sinh sống ở Mỹ, yêu thương tha thiết, mặc cho gia đình chàng trai không muốn trong khi đã chọn cho chàng một cô gái khác môn đăng hộ đối. Người con gái khác này đã tìm cách làm hại cô đến mức bị chính phủ Mỹ trục xuất, phải đến sống ở Pháp. Mẹ cô thì sau khi tình duyên dang dở, vẫn vươn lên trên đường nghệ thuật, vẫn xinh đẹp, và lại được một vị công tước yêu thương gắn bó. Nhưng chuyện đời lại vẫn oái oăm. Người tình cũ từ Pháp trở lại Mỹ. Hậu quả là sau một cuộc đánh ghen, ba người đã phải chết. Riêng cô gái, sau khi đến sống ở Pháp lại được người tình cũ tìm gặp và rủ nhau cùng sang nước Nga vừa thành lập Liên bang Xô viết để sinh sống. Đặc biệt, cả hai đã tham gia Cộng sản quốc tế. Tiểu thuyết *Duyên trời* của Phan Bội Châu cùng với truyện thơ *Giai nhân kỳ ngộ* của Phan Chu Trinh viết trước và *Nhật ký chìm tàu* của Nguyễn Ái Quốc viết sau (1930) là ba tác phẩm có nét độc đáo ở chỗ lấy đề tài, chọn không gian nghệ thuật, xây dựng nhân vật, không thuộc phạm vi quốc gia mà thế giới. Mặc dù, nó khác với *Giai nhân kỳ ngộ* là phóng tác từ tác phẩm của Nhật Bản đã được Trung Hoa chuyển tác. Còn *Duyên trời* thì phải chăng là tự tác bởi cho đến nay, chưa biết nó có tiền thân gì không. Riêng *Duyên trời* và *Nhật ký chìm tàu* thì có điểm chung lý thú là ở cả hai tác phẩm, cuối cùng, đều có nhân vật đến với nước Nga và cùng tham gia phong trào cộng sản. Tiểu thuyết *Duyên trời* cũng là thêm một dấu hiệu trong sự chuyển biến tư tưởng chính trị của Phan Bội Châu theo hướng mới.

*** Thời kỳ thứ ba: từ 1925 đến 1940**

Giữa lúc đang có dấu hiệu chuyển hướng cách mạng và cũng là lúc ngòi bút chiến đấu đang có đà tung hoành ở hải ngoại thì vào ngày 18-6-1925, Phan Bội Châu bị giặc Pháp bắt cóc tại Thượng Hải (Trung Quốc). Chúng giải về tô giới Pháp, sau đó giải về nước, định thủ tiêu kín, không xong, đem xử công khai, kết án chung thân. Nhưng trước phong trào đấu tranh của nhân dân ta, kẻ thù đã phải ân xá, đưa về kinh đô Huế

giam lỏng cho tới ngày tận thế (29-10-1940). Người đời sau thường gọi đây là thời kỳ “Ông già Bến Ngự”. Ở “Ông già Bến Ngự”, tâm huyết, khát vọng đối với đất nước và giống nòi, vẫn còn đó. Trí tuệ, tài năng và bút lực vẫn còn đó. Có điều là thế đời đã khác, do đó thế bút cũng khác. Trước, Phan là con chim đại bàng tung cánh giữa trời mây đông bão của cách mạng. Nay là “con voi già”⁽¹⁾ nơi Bến Ngự mang nặng mặc cảm “sống thừa”, “sống rồn”. Trước, Phan là cây đa cổ thụ xum xuê rợp bóng. Nay là “cây đa được đem trồng vào chậu cảnh”⁽²⁾. Trước, ngòi bút của Phan mặc sức kết tội kẻ thù, mặc sức kêu gọi nhân dân cứu nước, mặc sức bày tỏ tư tưởng, ý chí, tâm can. Nay, viết gì, đã phải đắn đo, tính toán. Thậm chí, có trường hợp đã phải nói theo kiểu xã giao, nói điều chính mình không muốn nói. Đúng là ở thời kỳ này, Phan đã như người đi giữa hai luồng đạn. Với phía kẻ thù, viết sao mà còn tồn tại được, không bị lưỡi hái kiểm duyệt của chúng liếm đến như đã từng nhiều lần liếm. Với phía nhân dân, viết sao cho thỏa mãn được mọi người trong khi nhân dân vẫn kính yêu và kỳ vọng ở Phan một cách ứng xử tối ưu trong cảnh ngộ quá ư ngặt nghèo của Phan và thời thế thì đã tạo ra nhiều luồng suy nghĩ khác nhau, không kém phần phức tạp trước những vấn đề của cuộc sống, của đất nước. Cái thế bút gắn với cái thế đời của Phan ở cái thời kỳ Bến Ngự gieo neo này không đơn thuần thuộc phạm vi tư tưởng, thái độ chính trị mà còn liên quan đến công cuộc hiện đại hóa văn học Việt Nam đang diễn ra khẩn trương, gấp gáp đương thời, đặc biệt là từ đầu những năm 30 của thế kỷ XX. Ngòi bút của Phan dù có sung sức đến mấy, nhưng sẽ là gì giữa môi trường văn hóa mới, văn học mới trong đó có công chúng mới kèm theo thị hiếu mới ở đương thời? Đến với văn chương của “Ông già Bến Ngự”, thiết tưởng cần bắt đầu từ cái thế đời để rồi là thế bút của Phan, vừa khác mình so với trước, vừa không giống với bất cứ một ai cầm bút cùng thời. Phải có một cách đọc sao cho thấu

1. Nhan đề một bài thơ của Phạm Huy Thông viết về Phan Bội Châu.

2. Xem: *Phan Bội Châu - Lịch sử văn học Việt Nam*, tập 4, NXB Giáo dục, 1962.

tình đạt lý đối với Phan. Ở đây, có trường hợp rất cần đến lời khuyên của cổ nhân: “Không nên vì lời hại ý”. Đừng như ai đó đã đơn giản hóa nhận thức mà vô tình rơi vào sự phủ phàng khi cho rằng: với Phan Bội Châu, mọi chuyện chỉ nên nói đến 1925 là vừa đủ. Sự thật hiển nhiên là cuộc đời vẫn lắm cửa. Kẻ thù đóng cửa này, Phan đi cửa khác. Dù cho thế đời có khác và thể bút có ngặt nghèo đến đâu, tâm hồn, trí tuệ, bút lực của Phan vẫn tỏa sáng, vẫn cống hiến. Có thể nói không sợ sai rằng: với “Ông già Bến Ngự”, dù có bị mất mùa cách mạng, vẫn tiếp tục được mùa văn hóa, văn chương, đặc biệt là về thơ ca và học thuật.

Trong văn chương của Phan Bội Châu ở thời kỳ này, có bộ phận văn chính luận bao gồm: Lời tuyên ngôn, các bài diễn thuyết, các tiểu luận, thư tín, và nhiều bài viết đăng trên các báo, đặc biệt là tờ *Tiếng dân* do người đồng chí của Phan là Huỳnh Thúc Kháng làm chủ bút, xuất bản tại Huế. Quốc dân đương thời, kể cả chúng ta hôm nay, dễ thường chú ý trước tiên đến *Lời tuyên ngôn* thông cáo cả toàn quốc của Phan, nguyên văn chữ Hán, được người khác dịch đăng trên tờ *Trung Bắc tân văn*, phụ trương, số ra ngày 14-1-1926 ngay sau ngày Phan được ân xá và về sống tại Huế. Bản dịch có câu chữ không đúng nguyên ý. Phan đã yêu cầu *Trung Bắc tân văn* đính chính. *Lời tuyên ngôn* cho thấy tâm trạng của Phan trong mấy tháng bị giam ở Hỏa Lò (Hà Nội) là chỉ nghĩ sẽ lấy cái chết để tạ tội quốc dân vì đã không cứu được nước. Nhưng không ngờ lại được “ân xá” sống sót nhờ “cái đặc ân nhân từ, khoan đại” (!) của chính phủ và phong trào “hồ hào cứu giúp... yêu cầu tha” của quốc dân. Đúng là lời nói nửa thật nửa giả. Thật là với nhân dân. Giả là với kẻ thù. Bởi Phan vẫn thẳng thắn khẳng định “chính trị bảo hộ là không tốt, đồng bào ta bị áp bức so với đời chuyên chế lại còn quá hơn”. Phan tự trách đã làm cách mạng một cách nóng vội “dục tốc bất đạt”, dẫn đến tình trạng “trăm phần hại mà không một phần nên”. Phan “thề trước mặt quốc dân một lời rằng: cái hoàn cảnh của tôi bây giờ tuy khác trước nhưng tấm lòng ái quốc của tôi trước sau cũng như một”. Phan tiếp tục chủ trương Pháp - Việt để huê và nói rõ “cái chủ nghĩa Pháp - Việt để huê là cái chủ nghĩa tôi đã đề xướng từ mười năm nay, chứ không phải về đây vì được

khỏi chết mà để xuống. Tôi định để huê là để huê với cái chính phủ khai hóa cho dân Việt Nam, chứ không để huê với cái chính phủ áp bức dân Việt Nam... Nếu chính phủ định áp chế dân Việt Nam thì tưởng nên lấy thế lực của chính phủ mà thi hành đi, không cần lợi dụng cái chính sách để huê của tôi làm gì. Nếu chính phủ nghĩ rằng Pháp Việt để huê là có lợi ích cho hai nước thì xin chính phủ thi hành cái lối để huê thật cho dân tộc Việt Nam dễ theo...". Với lời tuyên ngôn, đặc biệt là với chủ trương Pháp - Việt để huê này của Phan, dư luận đương thời, và cả sau này, việc tán thành hay không tán thành xem ra cũng không đơn giản. Không phải đã không có khuynh hướng coi đó như là một điểm đen trong cuộc đời của nhà đại cách mạng Phan Bội Châu. Nhưng chân lý ở đâu? Với thời gian, với sự vận động trong tư duy nhận thức của người đời lại cũng không thể ngưng một chỗ, đặc biệt một khi vai trò của tư duy cá thể được phát triển. Với sự phát triển của tư duy nhận thức, người ta sẽ thấy, trong sự sống của một quốc gia, bên cạnh cái chân lý tối thượng là độc lập (l'indépendance), còn có qui luật về sự phụ thuộc lẫn nhau (l'interdépendance) nhất là trong thời đại chủ nghĩa tư bản phát triển tạo ra sự giao lưu có tính chất toàn cầu. Lại nữa, cũng thấy, trên thế giới, con đường giành độc lập dân tộc cũng không chỉ độc đạo là bạo động. Chắc chắn, từ cách nhận thức sự sống được mở rộng như trên sẽ cho phép nghĩ về chủ trương Pháp - Việt để huê của Phan Bội Châu thỏa đáng hơn. Điều quan trọng cần được nhắc lại là với Phan, có hai thứ để huê: thật và giả, và cái mà Phan muốn theo đuổi là sự để huê thật như nhiều lần Phan đã nhấn mạnh. Tiếc rằng, một thời, trong khuynh hướng phê phán Phan, dường như đã bỏ rơi sự phân biệt rất rạch ròi đó của Phan.

Trong bộ phận văn chính luận dưới các hình thức tiểu phẩm, tiểu luận này, Phan Bội Châu đã đề cập tới rất nhiều vấn đề thuộc đời sống của đất nước đương thời, kể cả trong lịch sử: vấn đề lễ giáo phong kiến xưa; vấn đề tam tòng và đa thê trong xã hội cũ; vấn đề mê tín quỷ thần với học thuyết phương Đông; vấn đề giáo dục; vấn đề thanh niên; vấn đề phụ nữ; vấn đề bình dân; vấn đề tôn giáo; vấn đề đấu tranh giai cấp... Tất cả cho thấy ở "con voi già" nơi Bến Ngự này lòng dạ vẫn

chưa già, vẫn cố bám lấy cuộc sống của đất nước để phân tích, mổ xẻ, đưa ra kiến giải này kiến giải khác với động cơ giúp ích cho đời. Mà nhìn chung những kiến giải của Phan trước những vấn đề đó của cuộc sống vẫn ít nhiều mang dáng vẻ, khí chất, tâm vóc của một con người từng có hai chục năm trời đứng mũi chịu sào trong công cuộc giải phóng dân tộc. Ngòi bút của Phan lúc này quả là không thể cất lên tiếng gọi hào hùng của ngày trước “Anh em ơi xin tuốt gươm ra/ Cửa nhà ta trả chủ ta” (*Hải ngoại huyết thư*) nhưng vẫn là tiếng nói nhằm thức tỉnh, nâng cao dân trí, tiếng nói bồi dưỡng nhân tâm thể đạo, ý thức quốc dân, tinh thần tự chủ, khát vọng đổi đời. Phan đặt hy vọng lớn vào thanh niên. Có lẽ trước Phan, chưa ai nói những lời thấm thiết tin tưởng vào thanh niên như Phan trong bài *Khóc thanh niên* (*Đông Pháp thời báo* số 602 ngày 11-7-1927): “Ồi đáng kính thay thanh niên! Đáng sợ thay thanh niên! Nếu ai nói rằng: thanh niên lay trời, trời phải rung; thanh niên xoay đất, đất phải chuyển cũng không phải là quá đáng vậy!”. Đặt tin tưởng vào thanh niên nồng nhiệt đến như thế nhưng Phan lại tuyệt đối không hề mơn trớn, lảng tránh tình trạng đáng buồn của thanh niên đương thời. Phan viết: “Nay xem lại thanh niên nước mình thì thế nào? Năm bảy tuổi trở lên nhờ cha mẹ yêu dấu quá chừng muốn mua chuộc cho con được vài tí “phẩm hàm nô lệ”, mà con cũng sẵn lòng ý lại. Trong những bậc cu ly thượng đẳng mà bọt miếng tràn ngoài môi; khi mới cắp sách đi nhà trường, miệng chưa đọc mấy chữ a, b, c mà trong bụng đã chất đầy những Hồng với Thị⁽¹⁾! Khi đã bập bẹ năm ba tiếng “moi, toa, non, oui”⁽²⁾ thì chân lo xỏ “bốt tin”⁽³⁾ sao cho “mốt”⁽⁴⁾, tay lo cắp “ba toong”⁽⁵⁾ sao cho “cừ”. Khi đã

1. Hồng: Hồng lò. Thị: Thị độc. Những phẩm hàm ban cho quan lại thời thực dân phong kiến.

2. *Moi*: tôi. *Toa*: mày. *Non*: không. *Oui*: vâng, có.

3. Bốt tin: giày tây có cổ (bottine).

4. Mốt: kiểu (*mode*).

5. Ba toong: cái gậy (*bâton*).

được cái “Đốc”⁽¹⁾ hay “Tham”⁽²⁾ chỉ rồi thì mặt mứa mày nhẵn, ngó như hình dòng giống nhà mình không ai hơn nữa, khiến cho đến nỗi chìm trong lồng tồ vế mặt, cá ngoài chậu ngoắt ngoắt đuôi, nò lệ già chưa kịp trở mà nò lệ trẻ đã toan rước gánh. Ôi! tính chất thanh niên ta như thế, mà những người có tâm huyết không tức tím lá gan, buồn khan nước mắt có được không?!!”. Về vấn đề phụ nữ, cũng lại phải nói rằng, trước Phan chưa ai có cái nhìn mới mẻ tiến bộ như thế. Trước 1925, cách nhìn mới mẻ tiến bộ đó đã được Phan thể hiện qua nhiều hình tượng nhân vật, đặc biệt là qua bộ ba nhân vật Chí - Liên - Triệu trong tiểu thuyết *Trùng Quang tâm sử*. Ở thời kỳ sau này, Phan đã dành khá nhiều bút lực để luận giải về vấn đề phụ nữ qua các bài Diễn thuyết tại trường Nữ học Đồng Khánh Huế (ngày 17-3-1926), Diễn thuyết tại *Nữ công Học hội* ở Huế (27-6-1926), đặc biệt là luận văn *Vấn đề phụ nữ* dày hơn 25 trang (*Duy tân thư xã* - Sài Gòn - 1928). Với luận văn này, Phan bàn đến ba vấn đề lớn về phụ nữ: 1. Địa vị với lịch sử của phụ nữ. 2. Nữ quyền. 3. Phụ nữ vận động. Phan đặt vấn đề: “Muốn nghiên cứu vấn đề về loài người và vấn đề quốc dân mà lại bỏ vấn đề phụ nữ, thiệt là khuyết điểm cho nhà luân lý và đến khi cải lương xã hội, thiệt là một chốn tệ hại rất to”. Từ điểm xuất phát đó, Phan bàn đến địa vị của phụ nữ trong lịch sử loài người và ở Việt Nam sau khi đã chê trách học thuyết ở Đông phương từ đời nhà Chu, nhà Tần trở xuống là sa vào tư tưởng “nam tôn nữ ty”, “nam quý nữ tiện”. Ngay với Khổng Tử và Mạnh Tử mà Phan từng sùng kính hết mực thì ở đây Phan cũng không nhân nhượng. Phan viết: “Tuy thánh như ông Khổng Tử mà cũng có khi so độ nữ tử, kể bằng ngang với đứa tiểu nhân, tuy hiền như thầy Mạnh Kha mà có khi bàn bậc trượng phu, thời khinh bỉ những phường thiếp phụ”. Sự thật, theo Phan, thì “kể từ khi đầu kiệt cùng vũ trụ, quả địa cầu mới xuất hiện, mà động vật thế giới mới phát sinh, kể một giống gì tất cũng một âm một dương đồng thời sản xuất, sự đó rất minh bạch, tức là loài người. Vì

1. Đốc: ở đây chỉ bác sĩ y khoa (*docteur médecin*).

2. Tham: tham tá (*commis*), một chức quan thời Pháp thuộc.

muốn nòi giống được nảy nở, dòng họ được lâu dài, tất phải nhờ công sinh dục, mà công sinh dục đó, tất phải hợp cả trai với gái mới có thể gây nên”. Nhưng trên đường phát triển của lịch sử nhân loại rất khắc nghiệt trước thiên nhiên, quy luật cạnh tranh sinh tồn đã từng bước đẩy phụ nữ vốn có thiên chức sinh sản quá nặng nề trở thành phái yếu, bị nam giới coi thường. Nhất là trong thời đại có sự liên kết giữa chế độ quân quyền với chế độ nam quyền. Việt Nam cũng nằm trong tình hình chung đó nhưng theo Phan vẫn có nét riêng, đỡ hơn so với các nước như Trung Hoa, Thổ Nhĩ Kỳ, Ấn Độ. Bởi “từ thuở Thượng cổ đã có một tục cổ, con trai con gái cân như nhau. Xét đời Hùng Vương, con trai rằng Lang Quan, con gái rằng My Nường đều được thừa tiếp quyền cha”. Thêm nữa, lịch sử nước ta lại có những “đàn bà con gái... mở mày mặt cho non sông, lừng tiếng tăm cho nòi giống, xối máu với thù, liều thân vì nước” như hai Bà Trưng, bà Triệu Ẩu, bà Bùi Thị Xuân, “đủ khiến cho bọn mày râu ghê tởm, nên nói địa vị đàn bà con gái nhờ ảnh hưởng của mấy người đó mà nhắc nhỡm được ít nhiều. Nhưng khốn khổ thay! Nết hư tục cũ gần quá sâu, quyền chuyên chế mới ép quá nặng, ở trong thời gia đình trói buộc, ở ngoài thời xã hội giày vò, nhưng các bà các chị chí khí cũng đều không ra gì, xiềng khóa của gia đình không mấy người hay cời lột, gông xiềng xã hội không mấy người hay phá tung. Xem trong lịch sử mấy ngàn năm mà những người biết tự lập tự cường như Bà Trưng, Bà Triệu, thời chẳng bao lâu, mà những người dãi nắng dầm sương cho đẹp dạ anh trai, trau áo yếm cho thỏa lòng cậu rể, quần quýt dưới chân bác mợ mà chực ầm xin no, níu lưng khổ anh chồng mà xách tiền đòi gạo, hạng người đó thì hằng hà sa số không biết bao nhiêu. Lịch sử đàn bà con gái ta đã như thế, còn mong địa vị đàn bà con gái nhắc tới dầm nào nữa đâu”. Từ thực tiễn bi đát đó, Phan bàn đến nữ quyền với rất nhiều lý lẽ, có tầm cao hơn khá rõ so với những gì có được trên các báo chí đương thời. Về vấn đề đấu tranh giai cấp ở nước ta, Phan cũng có cách nghĩ riêng mà xem ra đã được thời gian ủng hộ. Trong một bài trả lời phỏng vấn của báo *L'Effort* (đăng trên báo *Trăng An* số ra ngày 7-10-1938 có nhan đề *Về đấu tranh giai cấp*, Phan đã phát biểu: “Thế nào là “tư bản”?

Một người có năm mươi mẫu ruộng, một anh chủ tiệm may mà gọi là tư bản ư? Cứ xem bản thống kê ở các nước khác, thì đã có một người An Nam nào đáng gọi là một nhà tư bản chưa? Tôi đã nói ở nước này chưa có sự phân biệt rõ ràng của hai giai cấp tư bản và lao động. Người An Nam chúng ta đều là hạng người mất quyền, hạng người mất nước cả. Cùng một tai nạn, đã không chung sức để tùy theo cảnh ngộ mà lần hồi thu phục lại những quyền đã mất, để gây dựng lại nền tảng quốc gia lại còn đi kiếm cách tương tàn tương phân, làm giảm mất lực lượng đấu tranh, thật là một điều thất sách! Nói thế không phải là tôi phản đối chủ nghĩa xã hội. Đây này! Một bằng cứ: Trong nhà tôi có treo bóng Lênin. Những sách nói về chủ nghĩa xã hội tôi đã có đọc nhiều, đã nghiên cứu rất kỹ. Tôi vẫn công nhận rằng những lý thuyết ấy rất chính đáng, nhưng chưa có thể thực hành ở xứ này được. Vì sao? Vì chúng ta vẫn cứ mắc phải cái vòng luẩn quẩn. Như tôi đã nói, không có tư bản An Nam, tư bản ở xứ này là người Pháp. Đánh đổ tư bản tức là đánh đổ chủ quyền người Pháp ở xứ này...”

Trong sáng tác của Ông già Bến Ngự, cũng có truyện ký gồm: *Tai hồng, Ai nổ, Dây và dao, Truyện ông Lý, Anh Khờ, Truyện cụ Tiểu La, Kênh và Càng, Truyện hai người kỹ sĩ, Lịch sử con vá, Đường tăng nước Nam: Thiện Quảng thiền sư* (chuyển dịch *Tước thái thiền sư* viết trước 1925). Nhìn chung, ở giai đoạn này Phan Bội Châu không đầu tư bút lực cho thể loại truyện ký bằng giai đoạn trước. Nhưng điều đáng nói là trừ *Truyện cụ Tiểu La* vẫn viết bằng chữ Hán (được Huỳnh Thúc Kháng dịch ra Quốc ngữ), còn nữa là viết bằng Quốc ngữ. Đó là một cố gắng của Phan, mặc dù với Phan, viết văn Quốc ngữ dĩ nhiên là không thuận tay bút bằng chữ Hán. Trong số truyện ký này của Phan, có hai truyện đáng cho người đọc chú ý. Một là truyện *Dây và dao* khá li kì và hấp dẫn. Chuyện kể về cảnh ngộ vô cùng bi đát của một gia đình từng có hạnh phúc. Chồng tử tế. Vợ đẹp người đẹp nết. Đã có hai con trai. Nhưng rồi trong chiến tranh thế giới lần thứ nhất, anh chồng vì một chút hám danh mà sẵn sàng để cho thực dân Pháp đem sang chiến trường châu Âu làm bia đỡ đạn, trở về với thân phận một người mù hai mắt. Trong thời gian

vắng chồng, người vợ ở nhà đã khổ vì nổi xa chồng, còn gặp hết tai này nạn nọ tày đình. Một con trai chết trong cơn dịch bệnh, nhà cháy... May là được một viên quan cứu mang với thái độ vô tư. Nhưng rồi, người vợ rất mực yêu thương chồng này đã có quan hệ ngoại tình với ông quan kia như một cái gì đó tự nhiên cứ đến. Còn người chồng sau ngày sống sót trở về với đôi mắt mù lòa, rút cục cũng đã đi đến một trận đánh ghen quyết liệt. Nhưng điều lạ là từ cuộc đánh ghen này mà mọi sự thật đã lộ ra. Người vợ “ngoại tình” mà chính là thánh thiện. Anh chồng từ chỗ căm giận vợ ngoại tình lại quay ra quý vợ gấp bội lần và tự quy tội về mình. Còn ông quan “ngoại tình” kia thì lại được chính người chồng coi là ân nhân, là người quân tử và tự nguyện xin nhường vợ cho ông. Cái đây người chồng dùng để trối kệ “ngoại tình” lại chính tay mình đứng ra cời trối. Cái dao người vợ sẵn sàng chờ được người chồng sau ngày trở về đâm chết mình để được đền tội với chồng thì lại trở thành cái dao người chồng tự sát trong nỗi niềm phức cảm. Cuối cùng thì người vợ sau khi định tự sát theo chồng không xong vì sự khuyên can của người khác, vì lòng thương con, đã cắt tóc đi tu. Riêng người con thì đã có ông quan quân tử “ngoại tình” kia nhận chăm sóc nuôi dưỡng nên người. Cái giới của ngòi bút họ Phan ở đây là đã dẫn dắt câu chuyện một cách rất logic dựa trên cơ sở nhận thức sâu sắc hiện tượng tâm lý vốn dĩ không đơn giản trong sự sống oái oăm của người đời. Và cuối cùng, câu chuyện trở thành một bản án chiến tranh, bản án thực dân Pháp trong chủ trương đưa người Việt đi làm bia đỡ đạn trong Đại chiến thế giới thứ nhất. Một nữa là truyện *Anh Khờ* tuy có phần thô sơ trong nghệ thuật nhưng cũng lại để lộ một nét mới trong tư tưởng của Phan. Ở đây, Phan lại tỏ ra đồng tình với vấn đề đấu tranh giai cấp trong xã hội Việt Nam một khi đã dựng lên câu chuyện một người vô danh tiểu tốt, không rõ tung tích, để bị người đời gán cho cái tên anh Khờ nhưng lại là một kiểu anh hùng hảo hán, dám lập mưu giết chết một tên tướng cướp từng gây đau khổ cho người dân Cát Ngạn thuộc huyện Anh Sơn, Nghệ An. Sau đó lại thành một công nhân đường sắt và đã đứng ra lập mưu kết liễu “rồi đời

thằng tham” là một nhà tư bản chuyên nghề bóc lột dân nghèo ở Tam Kỳ, Quảng Nam bằng cho vay nợ lãi nặng.

Cùng với các truyện ký, ở giai đoạn này, Phan Bội Châu lại có thêm hồi ký tự truyện *Phan Bội Châu niên biểu*, theo giáo sư Đặng Thai Mai thì vốn là viết vào mặt trong của một cuốn sách được lộn ngược lại để che mắt kẻ thù. *Phan Bội Châu niên biểu* là một tác phẩm tự truyện vừa tiếp nối đối với *Ngục trung thư* viết năm 1914, không chỉ trên phương diện tình hình hoạt động của Phan từ sau 1914 cho đến ngày bị bắt về nước 1925, mà còn là sự chỉnh lý, bổ sung, kể cả việc nâng cao nhận thức của Phan ở ngay những hành động trước 1914. Dù có sự khác nhau giữa hai tác phẩm nhưng cả hai đều đã là một cặp tự truyện sáng giá của Phan Bội Châu. Sáng giá từ tình thế như đã nói là cái TÔI đối mặt với cái TÔI một cách cao cả, tuyệt vời, không dễ có nhiều trong hệ thống thể loại tự truyện đã có mà ta từng gặp trong đời sống văn học lâu nay. Qua *Phan Bội Châu niên biểu*, người đọc càng thấy rõ hơn, rõ thêm cuộc đời và con người Phan Bội Châu: người họ Phan mang trên mình viên ngọc quý.



Trong văn chương của Ông già Bến Ngự, bộ phận nổi trội nhất, tiêu biểu nhất, không gì khác là thơ ca. Ở các giai đoạn trước, hồn thơ của Phan đã hiện diện và để lại không ít bài thơ xuất sắc như đã nói nhưng trong hoàn cảnh Phan còn phải xông pha, vật lộn với sóng gió cách mạng, nên thơ vẫn phải nhường địa vị ưu tiên cho các thể loại văn xuôi vốn có tính năng bám sát cuộc chiến đấu hơn. Còn nay, trong hoàn cảnh phải “sống rồn”, “sống thừa”, sống trong tâm trạng uất nghẹn, nhiều lúc đến như điên như dại thì đúng là Phan đã rơi đúng vào tình huống thơ hợp với quy luật của thơ nhất. Người xưa chẳng đã định nghĩa: “Khi trong lòng có điều uất, phát ra thành lời, ấy là văn chương vậy” (Viên Mai), mặc dù văn chương nói chung cũng như thơ nói riêng vẫn là sản phẩm của thất tình (bảy tình: mừng, giận, thương, sợ, yêu, ghét, muốn). Ứng với lời định nghĩa trên, trong văn chương, trước hết là thơ, để từ đó

Lịch sử văn học Việt Nam

mà nói đến tình huống thơ. Người làm thơ không phải lúc nào cũng có tình huống thơ. Có tình huống thơ thì dễ có thơ hay nhưng không phải có tình huống thơ thì thơ nào cũng hay. Đến với thơ Ông già Bến Ngự, cần có sự cảm nhận sâu sắc về tình huống thơ của tác giả. Theo *Phan Bội Châu Toàn tập* - tập 8 (chuyên tập *Văn vân - thơ - phú - văn tế - câu đối* 1925-1940), thì ở phần văn vân có *Nam quốc dân tu tri* 24 bài thơ, *Nữ quốc dân tu tri* 25 bài, *Thuốc hoàn hồn* 12 bài, *Thuốc chữa bệnh dân nghèo* 8 bài, *Việt Nam quốc sử bình diễn ca* 3 bài thuộc ba tiết (riêng tiết năm là 4 bài thơ về 4 nhân vật lịch sử). Ở phần thơ: thơ Nôm có 673 bài. Thơ chữ Hán 20 bài. Thơ dịch từ chữ Hán 4 bài. Cùng thơ, phú Nôm có 6 bài. Văn tế có 26 bài. Câu đối chữ Hán 36 câu. Câu đối Nôm 20 câu. Đề từ 2 bài. Riêng thơ của Ông già Bến Ngự bao gồm nhiều thể thơ: tứ tự, lục bát, song thất lục bát, thất ngôn tứ tuyệt, thất ngôn bát cú, hát nói, hỗn hợp, kể cả biến thể theo thơ tự do. Trong đó, chủ công vẫn là thất ngôn bát cú, hơn 500 bài. Thể giới thơ ca của Ông già Bến Ngự không phân biệt văn vân và thơ thật là phong phú. Có thơ giáo huấn tiêu biểu là những bài trong *Nam quốc dân tu tri*, *Nữ quốc dân tu tri*, *Thuốc hoàn hồn*, *Thuốc chữa bệnh dân nghèo*. Có thơ vịnh sử như các bài: *Hai Bà Trưng*, *Triệu Ẩu*, *Phùng Hưng*, *Lý Bí*, *Mai Hắc Đế*, *Nguyễn Cảnh Dị*, *Lê Văn Duyệt*... Có thơ ai điều bạn bè đồng chí như: *Khóc cụ Tập Xuyên*, *Điều Trương Gia Mô Cúc Nông tiên sinh*, *Khóc Nam Xương Thái Phiên*, *Khóc Ô da Đỗ Tuyển*, *Cảm tác nhân ngày đệ bát chu niên Cụ Phan Tây Hồ*... Có thơ thù tạc, mừng bạn như: *Đọc báo "Sông Hương"*, *Mừng sinh nhật báo "Tiếng dân" bát chu niên*, *Tặng nữ sĩ Tương Phố*, *Tặng Nguyễn Vỹ*, *Họa thơ Hàn Mặc Tử*... Có thơ vịnh cảnh thiên nhiên trong đó với sen: *Cây sen*, *Hoa sen*, *Hạt sen*, *Sen tàn*... Với hoa cúc: *Tạ ơn hoa cúc*, *hoa dạ hương*: *Vịnh hoa dạ hương*. Với trăng: *Ngóng trăng*, *Lại thấy trăng*, *Uống trăng*, *Thấy trăng cảm tác*... Với mưa: *Trông mưa*, *Trận mưa thành linh*, *Trách thăm mưa*... Với nắng: *Hỏi thần nắng*, *Trách thần nắng*. Với đêm: *Đêm ngồi một mình*, *Đêm gần sáng*, *Đêm không ngủ*, *Đêm đi thuyền*, *Đêm đông đi thuyền*, *Đi thuyền đêm*, *Đêm nghe mưa*... Với ngày: *Buổi rạng đông*, *Hỏi thần nắng*. Với núi: *Đêm trăng lên núi Ngự Bình*, *Ngồi thuyền trông núi*. Với sông: *Sông Hương tức*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

cảnh. Với tết: Vịnh Tết. Với mùa xuân: Xuân cảm (trường thiên liên vận), Xuân cảm, Ai chơi xuân mình cũng chơi xuân, Chào xuân, Nghe tin xuân, Xuân lại về. Với mùa thu: Đêm thu cảm tác, Trung thu vô nguyệt, Đêm thu đi thuyền. Với vật: Chim lồng, Cá chậu, Trâu già... Có thơ về cuộc sống của người dân nghèo khổ: Phu quét đường, Tặng cô gánh nước, Than nhà quê, Nhà nông than bão lụt, Đêm mưa thương người bán bánh rao, Dân bị bão lụt kêu trời, Phu xe than trời mưa, Con bé khóc mắt bạc, Thằng bé mua rau, Xã hội bé con, Thất nghiệp, Cô gái mồ côi đi tu, Bà già tự tử, Tặng người lặn vớt rong, Tặng người lặn lấy cát, Đầy tớ tự than thân... Đặc biệt có thơ tự tình vốn chiếm một tỷ lệ lớn nhất trong thế giới thơ của "Ông già Bến Ngự": Nghĩ xem sự thế, Đêm nghe mưa, Hơi trăng, Bán mình, Cười mình, Bài hát trăng trả lời, Đêm nghe tiếng mưa rơi, Đêm đi thuyền, Nghe cuộc kêu, Tiếc công dã tràng xe cát, Buồn đời, Say ngâm, Tự giễu mình, Bệnh ngâm, Buồn, Đêm không ngủ, Cảm hoài, Đêm trăng hơi bóng, Đêm một mình thức, Đêm ngồi một mình, Xem gương trong lúc bệnh, Ghét mình sống, Buồn đời, Bệnh trung cảm tác, Tự tình với rượu, Mong chết, Tạ ơn người cho lịch năm mới, Đêm không ngủ, Nói chuyện với chén, Lại đêm không ngủ, Tự trào, Tự để bản thân, Bước đường đời... Nói riêng về văn tế thì "Ông già Bến Ngự" là người viết nhiều nhất. Trong số 26 bài văn tế có được, các bài từng được chú ý nhiều hơn là: Văn tế Phan Châu Trinh, Văn tế Nguyễn Thượng Hiền, Văn tế Đặng Nguyên Cẩn (Thái Sơn) và Đặng Thúc Hứa (Ngọc Sinh), Văn tế Thai Xuyên Trần Quý Cáp, Văn tế các tiên liệt Việt Nam Quốc dân Đảng, Văn tế các nữ đồng chí cộng sản ở Nghệ Tĩnh, Văn tế đồng bào Nghệ Tĩnh bị chết vì lụt bão...

Đúng hồn thơ của "Ông già Bến Ngự" là một "cây đàn muôn điệu", tưởng như chạm vào đâu là tiếng thơ cất lên ở đây. Ở đây là cả một thế giới tinh thần, tình cảm cao đẹp thuần khiết, không dễ gì có ở các thi gia đương thời, cho dù ở đây vẫn thiếu điều này điều nọ mà người khác lại có. Nổi lên trong thế giới thơ ca của "Ông già Bến Ngự" không gì khác là một tâm trạng bi kịch tột cùng của một tấm lòng khát khao cứu nước cứu đời mà rốt cuộc bất lực, chỉ còn lại sự uất ức, sự phẫn chí, đến như phát điên phát dại, cười khóc khóc cười lẫn lộn. Cảm hứng bi kịch đó là

Lịch sử văn học Việt Nam

nét nhạc chủ công trong dàn hợp xướng thơ của "Ông già Bến Ngự". Nó bao trùm, lan tỏa vào cả đất trời, sông núi, vào không gian vũ trụ, vào mọi ngóc ngách của trần gian. Ở đây, hình ảnh một con thuyền chơi vơi trên sông nước, hình ảnh ban đêm đã nặng nề quá đỗi trong thơ Tú Xương lại thêm một lần mịt mùng dày đặc; hình ảnh trời cao, trăng lạnh, mây bay, gió lộng cứ như kết bạn với "Ông già Bến Ngự" để ông dốc bầu tâm sự... chiếm một tần số xuất hiện khá lớn, cho người đọc thấy cái tâm trạng trữ tình bi kịch cao cả đó của hồn thơ "Ông già Bến Ngự". Chỉ cần đọc và nghiền ngẫm nhiều nhiều bốn câu thơ sau đây trong bài thơ *Từ già bạn bè lần cuối cùng*, bài thơ kết thúc đời thơ của người họ Phan đeo trên mình viên ngọc quý này, cũng dễ hình dung, cảm nhận rõ cái bi kịch trần gian cao cả đó của "Ông già Bến Ngự": *Những ước anh em đều bốn bể/ Nào ngờ trăng gió nhốt ba gian/ Sống xác thừa mà chết cũng xương tan/ Câu tâm sự gửi chim ngàn cá biển.*

*
* *

Nói đến văn nghiệp của Phan Bội Châu trong thời kỳ "Ông già Bến Ngự", không thể không mở rộng khái niệm văn để nói đến các công trình mang tính văn hóa, học thuật của tác giả. Bởi như trên đã nói Phan là một nhà cách mạng nhưng cũng là một nhà văn hóa lớn, ngay từ đầu đã thể hiện điều đó. Còn nay trong hoàn cảnh không còn được làm nhà cách mạng thì cùng với tư cách nhà thơ, tư cách học giả, nhà văn hóa, lại càng tỏa sáng. Ở thời kỳ này, Phan đã có nhiều công trình học thuật. Có thứ hiện bị thất lạc như *Phật học đăng*, *Lịch sử triết học phương Đông*. Số còn lại, tiêu biểu có: *Khổng học đăng*, *Quốc văn Chu Dịch diễn giải*, *Nhân sinh triết học*, *Xã hội chủ nghĩa*... Với *Khổng học đăng*, Phan để lộ hai điều thật quý hiếm trong học thuật: sự am hiểu sâu sắc, cận kề Khổng học và tư thế học thuật vững chãi đầy bản lĩnh đối với Khổng học nói riêng, văn hóa và tinh thần phương Đông cổ truyền nói chung trước sự áp đảo của văn hóa và tinh thần phương Tây trong cuộc đụng độ Đông Tây giao tranh cũ mới trên đất nước ta, kể cả trong khu vực, đương thời từng gây

nên sự chao đảo trong không ít học giả. Với *Quốc văn Chu Dịch diễn giải*, thì xin hãy nghe lại lời đánh giá của cụ Nghè chí sĩ Huỳnh Thúc Kháng sau đây: “Ký giả có một người bạn tinh thâm Hán học trên hai mươi năm du lịch nước Nhật, nước Tàu, cùng học giả Đông Tây giao thiệp cũng nhiều, nay tuổi già không muốn chen mình vào cuộc đời đáng chán này, xoay lại đóng cửa đọc sách. Trong lúc thông thả, nhân đem bản Chu Dịch dịch ra quốc văn, lấy tư tưởng cao thượng dung hợp, mà giải thích theo lối vũ trụ quan, nhân sinh quan, phát triển được nhiều điều tinh diệu và thích hợp với lẽ tiến hóa. Thuở nay nhiều người xem bộ Chu Dịch như thứ sách chỉ dùng về việc bói việc số, đã không ích gì cho đời mà lại dẫn người đời vào cõi mê tín. Nay có bản sách này, không khác gì dọn gai góc mà thấy đường bằng, vệt mây mà thấy mặt trời, làm cho chân tướng triết học của thánh hiền bị che lấp mấy trăm đời, nay được bày tỏ một cách sáng suốt, giá trị của bản sách này không phải là ít”⁽¹⁾. *Nhân sinh triết học*, tiếc là chưa được sưu tầm trọn vẹn, nhưng chỉ bấy nhiêu còn lại cũng đã cho thấy tác giả quan tâm tìm hiểu nhiều vấn đề cơ bản về con người mà triết học nhân loại từ cổ chí kim, từ Đông sang Tây đã và đang tìm lời giải đáp như: “Vì sao có người”, “Người là giống gì”, “Người so với động vật thời thế nào”, “Người so với trời đất thế nào”, “Loài người có ngày tiêu diệt không”, “Các bộ phận thuộc về nhân loại sử hữu” gồm “Nhân thể” (Corps humain), “nhân tính” (carractères humains), “nhân dục” (désir humain), “nhân cách” (personalité), “nhân sự”... là gì?⁽²⁾. Trong từng vấn đề đó, ở mức độ nhất định, tác giả đã cố gắng tìm hiểu cách lý giải của các triết gia, các nhà khoa học Đông Tây, kim cổ, kể cả cách lý giải của tôn giáo. *Xã hội chủ nghĩa* là cuốn sách Phan viết để giới thiệu chủ nghĩa Mác trong đó có các nội dung như: thặng dư giá trị, đấu tranh giai cấp, lao công chuyên chính, kinh tế học, phương pháp xã hội cách mạng, tư bản luận... cùng là những mầm mống tư tưởng xã hội chủ nghĩa ít nhiều có tính chất không tưởng từng có trong lịch sử tư tưởng

1. Trích Lời giới thiệu sách *Quốc văn Chu Dịch diễn giải*.

2. Những từ Pháp văn này là có trong văn bản được công bố.

Lịch sử văn học Việt Nam

Đông Tây từ Khổng Tử, Platon, đến Thomas More, Auguste Comte, Saint Simon..., kể cả những biến dạng của học thuyết xã hội chủ nghĩa sau Mác như Bakhounin, Tôn Dật Tiên. Phan từng ví chủ nghĩa xã hội là “trận mưa xuân”, là “vàng thái dương” và kết luận “Ở trong các nhà xã hội học, ông (tức Các Mác - chủ thích của NĐC) thật đáng là vị tiên sư, sở dĩ chúng ta nghiên cứu xã hội chủ nghĩa, chỉ cần nghiên cứu Mã Khắc Tư (Các Mác) chủ nghĩa là xong thôi”; và Phan hô: “Xã hội chủ nghĩa vạn tuế! Xã hội chủ nghĩa vạn tuế!”. Đúng là tác phẩm cho thấy trên phương diện văn hóa, học thuật, Phan đã say sưa đón nhận chủ nghĩa xã hội mặc dù Phan vẫn không phải là con người của chủ nghĩa xã hội.

III. VỊ TRÍ CỦA PHAN BỘI CHÂU TRONG LỊCH SỬ VĂN HỌC DÂN TỘC (THAY LỜI KẾT LUẬN)

Với sự nghiệp văn chương đồ sộ của Phan Bội Châu, những gì được trình bày trên đây, quả thật còn là bất cập. Dù vậy cũng đã có thể kết luận: Phan Bội Châu là một trong số tác gia lớn hàng đầu của lịch sử văn học dân tộc.

Trong phạm vi văn học yêu nước chống ngoại xâm, văn chương của Phan là đỉnh cao nhất trong thời kỳ bị thực dân Pháp đô hộ, và cũng là một trong các đỉnh cao của lịch sử nói chung. Ở đỉnh cao này, trước hết là sự đồ sộ. Không đâu có sự bền bỉ, tập trung, dồn tâm huyết, bút lực để tạo ra một thế giới văn chương phong phú về chủ đề Tổ quốc, về thân phận giống nòi đến như thế. Trong đó, nổi lên là một chủ nghĩa yêu nước mới, đã vượt lên trên chủ nghĩa yêu nước thuộc phạm trù ý thức hệ phong kiến vốn gắn với lý tưởng tôn quân để chuyển sang chủ nghĩa yêu nước gắn với tư tưởng cách mạng dân chủ tư sản. Từ đó mà có được những quan niệm mới về Tổ quốc, nhân dân, xã hội, con người trong đời sống chính trị mà cũng là trong văn chương. Ở đây, nói đến nước là nói đến dân: “dân là dân nước nước là nước dân”, không còn bóng dáng ông vua. Vua trở thành đối tượng phê phán, gạt bỏ. Nói đến xã hội mà ước mơ sẽ có là một xã hội “không người dân nào không được thỏa nguyện”, “mọi người trong nước ta đều có hy vọng về danh dự, lợi ích”.

Điều đặc biệt là với một quan niệm mới mẻ về con người, Phan đã cống hiến cho lịch sử văn học dân tộc hai thành tựu đột khởi ở hai đề tài vốn có truyền thống: anh hùng và phụ nữ. Về anh hùng, có thể nói, trong lịch sử văn chương Việt Nam, không ai đã dồn sức xây dựng cho đất nước một chủ nghĩa anh hùng như Phan Bội Châu, vừa bằng lý thuyết vừa bằng hình tượng. Ở đây, người anh hùng đã thoát ra ngoài chủ nghĩa anh hùng cá nhân thuộc phạm trù ý thức hệ phong kiến nhờ đã có được quan niệm về anh hùng hữu danh và anh hùng vô danh, ức triệu anh hùng vô danh làm nên anh hùng hữu danh, giải quyết một cách thỏa đáng, biện chứng quan hệ giữa cái phi thường và cái bình thường, giữa tính chất siêu quần và tính chất quần chúng, đưa người anh hùng về với đời thường và do đó là *người* hơn⁽¹⁾. Về phụ nữ, Phan cũng là một tác gia có nhiều tâm huyết để cũng vừa bằng lý thuyết vừa bằng hình tượng dành riêng cho đề tài này những giá trị mới trên cơ sở một trình độ nhận thức vượt cao so với lịch sử. Văn học trung đại cho dù đã có được những thành tựu nghệ thuật là đỉnh cao nhất cho muôn đời thì chủ yếu cũng mới dựa trên cơ sở sự cảm thương, sự biểu dương những phẩm chất đạo đức cao quý thuộc phạm vi gia đình, tư đức và đề cao tinh thần đấu tranh trong phạm vi bảo vệ hạnh phúc gia đình. Phải đến Phan, lần đầu tiên trong lịch sử tư tưởng Việt Nam, chân lý về vai trò chính trị xã hội của không phải một phụ nữ mà cả giới phụ nữ mới được nhận thức. Câu nói của cô Liên trong *Trùng Quang tâm sử* của Phan Bội Châu: “Cái lòng thương nước giữ nòi không phải là độc quyền của nam giới. Chị em chúng ta miễn là cứu nước thì ai cũng trở thành anh hùng” quả là một điều hoàn toàn mới lạ so với lịch sử. Chính từ những nhận thức mới mẻ tiến bộ vượt bậc này mà Phan Bội Châu tuy chưa tạo ra được một nhân vật có tâm cỡ Thúy Kiều của Nguyễn Du nhưng với những cô Liên, cô Chí, cô Triệu... Phan cũng đã góp thêm cho lịch sử văn học những hình tượng phụ nữ đẹp, mang tính chất đại diện cho giới phụ nữ Việt Nam.

1. Xem: Nguyễn Đình Chú, *Tìm hiểu quan niệm anh hùng của Phan Bội Châu*, *Tạp chí Văn học*, số 12-1967.

Lịch sử văn học Việt Nam

Thêm nữa, văn chương yêu nước của Phan Bội Châu, nhìn từ góc độ thành tựu về thể loại, cũng thấy nổi lên những cống hiến sáng giá. Về văn chương chính luận, thành tựu của Phan Bội Châu rất xứng đáng là một cái mốc sừng sững trong lịch sử văn chương chính luận Việt Nam với những đỉnh cao Nguyễn Trãi, Nguyễn Trường Tộ, Phan Châu Trinh, Nguyễn Ái Quốc - Hồ Chí Minh... Giá trị độc đáo ở văn chương chính luận của Phan Bội Châu ngoài tầm cao tư tưởng và nhận thức còn là chất trữ tình sục sôi, tràn đầy cảm xúc. Có lẽ ít thấy ở đâu lại có một nhân vật trữ tình - nhân vật trữ tình Phan Bội Châu - như trong văn chính luận của Phan. Về thơ ca, riêng về thể phú gồm phú chữ Hán và phú Nôm, văn tế, Phan đã là người viết nhiều nhất trong lịch sử thể loại và cũng là một trong những thành tựu xuất sắc nhất. Còn về thơ, thì Phan là tác gia có khối lượng lớn hàng đầu đã dành mà còn là tạo ra một thể giới thơ phong phú, đa thanh, đa giọng, và nổi lên là một cảm hứng bi kịch thống thiết, sâu nặng của một nhân cách vĩ đại mà thất bại trước vận nước vận nòi, không lẫn vào đâu được. Về truyện ký, có thể ngòi bút của Phan đã không theo kịp đà tiến của văn học nhưng những gì Phan có được, vẫn ít nhiều chứng tỏ một sự nâng cấp so với thể loại liệt truyện của văn học trung đại. Riêng hai tác phẩm tự truyện *Ngục trung thư* và *Phan Bội Châu niên biểu* của Phan Bội Châu thì quả đáng coi là của hiếm trong phạm vi thể loại này. Ngoài ra, với loại văn biên khảo học thuật của Phan thì rõ ràng đã góp phần quan trọng làm nên danh nghĩa một nhà văn hóa hàng đầu của lịch sử văn hiến Việt Nam⁽¹⁾. Có điều kiện đặt các công trình học thuật của Phan vào tình hình học thuật của nước nhà đương thời và cả sau này chung quanh những vấn đề được đặt ra trong các công trình đó, sẽ thấy kết luận như trên là có căn cứ.

1. Xem: Nguyễn Đình Chú, *Phan Bội Châu: nhà văn hóa lớn* - Kỷ yếu Hội thảo khoa học kỷ niệm 130 năm sinh Phan Bội Châu, Đại học Quốc gia Hà Nội, 1997, tạp chí *Văn hóa nghệ thuật*, số 4, 1998.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Sự nghiệp văn chương của Phan Bội Châu, rút cục lại là một thành tựu đặc sắc, lớn lao trong giai đoạn giao thời của lịch sử văn học dân tộc đang chuyển đổi từ phạm trù văn học trung đại sang phạm trù hiện đại. Trong phạm vi giao thời này, về cơ bản văn chương của Phan Bội Châu vẫn mang nặng dấu ấn trung đại hơn là hiện đại. Nhưng nó vẫn là những giá trị riêng biệt và bất tử bởi trung đại hay hiện đại đâu phải là thước đo duy nhất cho bảng giá văn chương. Đến với văn chương Phan Bội Châu, hẳn là phải có cách tiếp cận thích đáng. Trước hết là phải có sự thiết tha, thành kính đối với những giá trị tinh thần cao đẹp nhất, thiêng liêng nhất trong đời sống tinh thần của dân tộc.

Chương XIII

PHAN CHÂU TRINH^(*) (1872-1926)

I. CUỘC ĐỜI VÀ TƯ TƯỞNG

Phan Châu Trinh tự Tử Cán, hiệu Tây Hồ, biệt hiệu Hy Mã, sinh ngày 9 tháng Chín năm 1872⁽¹⁾, quê quán ở làng Tây Lộc, huyện Tiên Phước, phủ Tam Kỳ, nay là thôn Tây Hồ, xã Tam Lộc, thị xã Tam Kỳ, tỉnh Quảng Nam. Thân phụ ông là Phan Văn Bình, vốn là học trò đi thi, sau chuyển sang nghiệp võ được thăng đến Quản cơ sơn phòng. Lúc Phan Châu Trinh sinh ra, giặc Pháp đã gây hấn và chiếm xong Lục tỉnh được 5 năm, đang lục tục theo đường thủy kéo quân ra đánh thành Hà Nội. Tuổi nhỏ của ông sống trong dư âm râm ran về cơn sốt chiến cuộc ngày càng lan rộng, về tấm gương hy sinh tiết liệt của những Nguyễn Tri Phương, Hoàng Diệu (đồng hương Quảng Nam) và cả những bà con thân thích với ông có mặt trong trận tập kích thất bại của Tôn Thất Thuyết ở ngay kinh thành Huế, về những tấn kịch lục đục thường khi đầm máu kéo dài giữa chiến và hòa, giữa canh tân và bảo thủ trong nội bộ triều đình. Thuở nhỏ Phan Châu Trinh học với mẹ vốn là một phụ nữ hay chữ ở làng, nhưng do tính khá lười, ông được cha đưa đi theo đến nhiệm sở để học võ là chính. Khi phong trào Cần vương nổ ra, Phan Văn Bình tham gia Nghĩa hội Quảng Nam do Nguyễn Duy Hiệu và Trần

^(*) GS. Nguyễn Huệ Chi viết.

1. Ngày sinh này chưa hẳn chính xác vì dựa theo một giấy khai sinh ông làm ở Pháp không trích lục từ sổ hộ chính thức.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Văn Dư cầm đầu, giữ chức Chuyển vận sứ. Lúc đầu hoạt động của Nghĩa hội có thanh thế, đánh chiếm được tỉnh thành, nhưng về sau nội bộ chia rẽ, nhiều vụ thanh trừng bắt bớ tràn lan, trở thành gánh nặng cho dân, và một trong số những thành viên bị thanh toán là ông Phan Văn Bình vào năm 1887, bấy giờ Phan Châu Trinh mới 15 tuổi. Cái chết oan khuất của bố để lại trong ông một vết thương rất nặng.

Khi xứ Quảng trở lại yên hàn, Phan Châu Trinh lại tiếp tục được người anh cả cho đi học, và lần này ông học tập vượt trội, nhưng thi Hương hai khoa đều bị hỏng. Tuy vậy năm 1898 ông vẫn được Đốc học Trần Đình Phong đề cử vào ngạch học chính trường tỉnh tức là được cấp học bổng. Ở đây ông có những bạn đồng niên xuất sắc như Huỳnh Thúc Kháng, Trần Quý Cáp, Nguyễn Đình Hiến hợp thành “tứ kiệt” mà trong số đó, ông là người nổi trội nhất ở tài ăn nói, biện luận, biết từ tình túy của sách vở mà đề xuất cái mới, có khả năng nắm bắt mọi việc nhanh nhạy, gặp việc khó đều khu xử rạch ròi sắc sảo, lại là người đảm lược, nên được bạn bè tâm phục. Cũng vào khoảng này, thời cuộc trong nước và nước ngoài đang có những chuyển biến. Phong trào Hoàng Hoa Thám ở Yên Thế vẫn làm cho Pháp lo ngại. Bên Trung Quốc, Trung Hoa đại bại trong chiến tranh với Nhật và cuộc chính biến Mậu Tuất thất bại gây bất mãn trong tầng lớp trí thức cấp tiến. Sách tân thư tiếp tục truyền vào Việt Nam. Trong các trường học, học sinh không chú ý mũi vào kinh sách mà rủ nhau đến các thương điểm của người Hoa tìm đọc thêm sách của Lương Khải Siêu và Khang Hữu Vi. Trong khoa Canh Tý (1900), Phan Châu Trinh thi Hương đỗ thứ ba còn Huỳnh Thúc Kháng đỗ đầu, Trần Đình Hiến đỗ thứ nhì, riêng Trần Quý Cáp chỉ đỗ Tú tài. Năm sau thi Hội Phan đỗ Phó bảng, rồi ba năm sau nữa cả Huỳnh Thúc Kháng, Trần Quý Cáp và Trần Đình Hiến đều đỗ Tiến sĩ, uy danh lừng lẫy về học vấn của Quảng Nam. Với học vị của một ông Nghè tân khoa, sau khi thi đỗ, Phan Châu Trinh được Triều đình xếp vào ngạch Hậu bổ, liền đó phải trở về cư tang người anh ruột mấy tháng, khi trở ra Kinh lại được bổ làm Thừa biện Bộ Lễ. Nhưng ngay từ lúc bước vào quan trường Phan đã không chút ảo tưởng ở Triều đình Huế, cũng không hề nghĩ đây là con

đường tiến thân của mình. Ông bắt đầu làm thơ bộc bạch tâm sự, sau này sẽ được Ngô Đức Kế tập hợp lại thành phần thơ chữ Hán và thơ quốc âm trong *Phan Tây Hồ di thảo*⁽¹⁾; viết truyện *Diễn xá ông* ngụ ý không tin vào tầng lớp thân sĩ quan lại có thể làm nên việc lớn, sẽ được Huỳnh Thúc Kháng dịch và in trên *Tiếng dân*. Thời gian này ông thường bỏ bề việc quan, bề ngoài sống như một người tài hoa lãng tử “đọc sách, đánh cờ, câu cá, lại có cả xướng họa, vắn vường với người đẹp nữa”⁽²⁾, thực chất là ẩn nhẫn đợi thời để tìm phương hướng cứu nước. Ông đọc *Lưu Cầu huyết lệ tân thư* của Phan Bội Châu, gặp gỡ Phan Bội Châu lần đầu tại Huế, rất khâm phục chí khí của ông Phan xứ Nghệ song cũng phản bác quyết liệt chủ trương duy trì nền quân chủ, không ai chịu ai. Ông chăm chỉ tìm đọc các luận văn, điều trần của Phạm Phú Thứ, Nguyễn Trường Tộ, Nguyễn Lộ Trạch, cùng với Huỳnh Thúc Kháng và Trần Quý Cáp ngày ngày đến nhà Đào Nguyên Phổ đọc thêm sách báo tân thư Trung Quốc, sách duy tân Nhật Bản và sách Âu Tây dịch ra tiếng Trung mà ông này mua được, và sau khi hai ông Huỳnh và Trần đã thi đỗ, cả ba người bàn nhau cáo quan, xác định một đường lối duy tân cứu nước khác con đường bạo động của Phan Bội Châu. Họ cùng tổ chức một chuyến Nam du từ tháng Hai 1905 để xem xét tình hình đất nước và nhân tâm sĩ khí ở miền Nam. Đến Bình Định, gặp kỳ khảo hạch hàng năm, ba ông lên vào trường thi làm một bài phú *Lương Ngọc danh sơn* (do Huỳnh và Trần làm chung) và một bài thơ *Chí thành thông thánh* (do Phan Châu Trinh đảm nhiệm) ký tên giả là Đào Mộng Giác nhằm khuấy động không khí trường thi, bộc bạch sự phẫn nộ trước tai ách giặc

1. Ba tập, Nhà in Chân Phương, H., 1927. Trong đó có cả phần thơ Phan Châu Trinh làm về sau và phần văn chính luận của Phan.

2. Huỳnh Lý, “Lời giới thiệu” *Thơ văn Phan Châu Trinh*, NXB Văn học, H., 1983; tr.11. Trong bài nghiên cứu này GS. Huỳnh Lý có dẫn một lời của Huỳnh Thúc Kháng: “Huỳnh Thúc Kháng kể: ông Phan có hẹn hò với một thiếu nữ con quan, đẹp người, hay thơ, tình rất đoan đoái, nhưng khi về thấy vợ cần cù lam lũ, một mình gánh vác cửa nhà, ông bèn kiên quyết từ tạ”.

nước, đánh vào cổ tịt mê muội trong văn chương cử tử của kẻ sĩ. Khi đến Nha Trang, nghe tin có chiến hạm Nga đang đỗ ở Cam Ranh, ba ông tìm cách tiếp cận, đóng giả làm lái buôn chèo thuyền ra bán hàng, nhân đó lên tàu quan sát tận mắt thực tế sinh hoạt của người phương Tây. Đến Phan Thiết, ba ông lưu lại nhà Nguyễn Trọng Lợi, con trai nhà thơ Nguyễn Thông, một trong năm thành viên sáng lập Liên Thành thư xã, Công ty Liên Thành và Trường Dục Thanh sau này⁽¹⁾, đàm đạo về sự cần thiết mở trường lập hội. Phan Châu Trinh còn định đi vào tận Lục tỉnh nhưng vì cảm bệnh nên ở lại Phan Thiết bàn bạc thêm với các chí sĩ, đến gần cuối năm mới trở ra Quảng Nam.

Sau chuyến đi, sự phối hợp giữa Phan Châu Trinh, Trần Quý Cáp và Huỳnh Thúc Kháng càng thêm chặt chẽ. Họ thống nhất cần nhen nhóm một phong trào Duy tân thật rộng khắp từ Nam đến Bắc. Phan được coi như lãnh tụ của phong trào, với tài hùng biện và đầu óc linh hoạt lo giao thiệp với nhà cầm quyền và mở rộng ra các tỉnh khác, còn Huỳnh và Trần xúc tiến công cuộc vận động trong tỉnh nhà. Nhóm duy tân của Phan vẫn liên lạc với Nguyễn Thành, cánh tay phải của Phan Bội Châu ở Quảng Nam, theo dõi từng bước đi của Phan Bội Châu và tiếp nhận văn thơ của ông gửi từ Nhật về. Năm 1906, Phan Châu Trinh ra Hà Nội gặp gỡ các sĩ phu Bắc Hà như Lương Văn Can, Đào Nguyên Phổ, Võ Hoành, sau đó vào Nghệ Tĩnh gặp Ngô Đức Kế, Lê Văn Huân, Nguyễn Hàng

1. Công ty Liên Thành và Trường Dục Thanh do Nguyễn Trọng Lợi, Nguyễn Quý Anh, Hồ Tá Bang, Trần Lệ Chất, Nguyễn Hiệt Chi, Ngô Văn Nhượng, trong đó Liên Thành thư xã thành lập đầu tiên ngay khi Phan Châu Trinh còn ở tại Phan Thiết, do Nguyễn Hiệt Chi phụ trách, mời nhiều diễn giả thuyết trình về công cuộc duy tân mà người đầu tiên là cụ Phan. Công ty Liên Thành lập năm 1906 và Trường Dục Thanh thành lập năm 1908 đều nhờ ảnh hưởng trực tiếp của Phan Châu Trinh. Theo *Thông sử Liên Thành* của Hồ Tá Khanh viết ở Pháp năm 1984. Công ty Liên Thành và Trường Dục Thanh tuy có bị dò xét, một vài người như Nguyễn Hiệt Chi bị bắt giam mấy tháng, nhưng sở dĩ tồn tại được lâu dài là nhờ Công sứ Garnier có tinh thần cấp tiến, không tuân theo chủ trương đàn áp của Khâm sứ Trung Kỳ.

Chi... rồi trở ra, tìm lên đồn Phồn Xương gặp Hoàng Hoa Thám, đề xuất với vị lãnh tụ nông dân việc khẩn hoang tự túc và cử người xuất ngoại nhưng không được nghe theo, mặc dù đối với cá nhân Phan Hoàng tỏ ý rất tín nhiệm. Với uy tín ngày càng vang xa, Phan Châu Trinh quyết định sang Nhật gặp lại Phan Bội Châu để trao đổi thêm về chính kiến, đồng thời quan sát trực tiếp con đường canh tân của Nhật Bản. Ông bí mật xuống tàu ở Hải Phòng, cải trang làm đầu bếp, gặp Phan Bội Châu và Cường Để tại nhà Lưu Vĩnh Phúc, Quảng Đông rồi cùng Phan Bội Châu và Cường Để sang Hoành Tân, kế đó đi Đông Kinh, xem xét kỹ tình hình chính trị, giáo dục của nước Nhật trong vòng hai tháng. Càng nhìn rõ khoảng cách nhiều mặt giữa Việt Nam và Nhật Bản, Phan Châu Trinh càng ý thức sâu sắc hơn đường lối vận động cứu nước ôn hòa của mình nhằm nâng cao dân trí, kêu gọi hợp đoàn để dân tộc sớm thoát tình trạng u mê lạc hậu trong vòng phong kiến, có đủ trí tuệ và sức lực “sánh vai với các liệt cường”, chứ không muốn chăm chăm dựa vào sự viện trợ của một nước ngoài đem tiền của về nước làm việc bạo động khiến lực lượng bên trong mới nhen nhóm đã bị đàn áp, lòng dân sẽ thêm nhụt. Đó là chỗ chia rẽ sâu sắc giữa hai ông Phan, gây nên những cuộc tranh luận thâu đêm suốt sáng, tuy về bản lĩnh kiên cường và tấm lòng yêu nước thì họ rất tâm phục nhau. Hoàn toàn không ảo tưởng vào Nhật Bản, Phan Châu Trinh chỉ hy vọng Phan Bội Châu đưa được một số học sinh sang du học mong họ thâm thái lấy văn minh của nước Nhật về giúp nước sau này. Trở về nước vào mùa hè năm 1906, Phan Châu Trinh ở lại Hà Nội hai tháng trao đổi kỹ hơn với bạn bè cùng chí hướng về đường lối mà ông đã xác định cụ thể sau chuyến đi, rồi trở vào Quảng Nam viết lá thư chữ Hán gửi Toàn quyền Beau vào ngày 1 tháng Mười một năm 1906 nhan đề *Đấu Pháp Chính phủ thư*. Ông phê phán nhà nước bảo hộ dung túng cho quan lại hà hiếp áp bức dân chúng, làm cho tình cảnh nhân dân lâm vào tối tệ, giữa chính phủ và người dân “tình ý” khó thông, mặt khác nhà nước khinh rẻ sĩ phu, gia tăng thuế khóa khiến đất nước rơi vào cảnh “nhân cách tối mạt, dân trí lú lẫm”, cuối cùng yêu cầu bộ máy thực dân thay đổi chính sách cai trị. Bức thư được một học giả Pháp là Hubert

dịch ngay ra tiếng Pháp và đăng lên tập san Viên Đông bác cổ đầu năm 1907, “đã là một bản tuyên ngôn, công khai hóa phong trào Duy Tân và có ảnh hưởng sâu rộng đến các sĩ phu yêu nước, các trí thức Pháp ở Việt Nam và ở Pháp”⁽¹⁾. Trong khi bức thư đang gây một chấn động trong dư luận thì Phan Châu Trinh cùng các bạn bè đồng chí ở Quảng Nam lấy tư cách kẻ sĩ, công khai đứng ra kêu gọi dân chúng khắp các huyện xã lập hội và mở trường học. Chỉ trong năm 1906, tại xứ Quảng đã có đến 40 trường dân lập kiểu mới được mở ra, về sau lên đến 60 trường, chương trình dạy Quốc ngữ, toán, cách trí, Nam sử, chữ Hán, thể dục, có trường dạy thêm tiếng Pháp, có trường cấp giấy bút cho con em nhà nghèo. Bước sang nửa đầu năm 1907, Phan Châu Trinh vẫn tiếp tục tổ chức diễn thuyết nhiều nơi, tuyên truyền giải thích lợi ích và cách thức tiến hành từng bước công cuộc duy tân, kêu gọi thành thị cũng như thôn quê lập các hội học, hội diễn thuyết, hội nông, hội thương, hội trồng cây, hội cải lương tơ tằm, hội cải lương vải Nam, lập thư xã, bảo nhau cắt tóc ngắn, mặc áo ngắn, bỏ hủ tục, lễ bái, ma chay, bói toán... Thơ ca cổ động của nhiều nhà khoa bảng viết ra nhanh chóng được truyền miệng rộng rãi. Khẩu hiệu mà phong trào duy tân do Phan lãnh đạo thống nhất nêu lên là “Khai dân trí, chấn dân khí, hậu dân sinh”⁽²⁾. Với vẻ thứ nhất, họ đánh thẳng vào lối văn cử nghiệp sáo rỗng làm cho con người u mê, hèn hạ, đưa kiến thức khoa học thực nghiệp phương Tây áp dụng vào Việt Nam nhằm mở mang tri thức và nhân quan cho mọi người, giúp người ta mở mắt nhìn ra “cõi doanh hoàn” để biết mình đang ở đâu trên thế giới. Với vẻ thứ hai, họ muốn đồng bào thấy được truyền thống tự cường của

1. Theo tài liệu của Lê Thị Kinh dịch từ hồ sơ SPCE 373 do bà sưu tầm tại cơ quan lưu trữ Aix-en-Provence, in trong *Phan Châu Trinh qua những tài liệu mới*, tập I, NXB Đà Nẵng, 2001; tr.112.

2. Phương châm gồm ba vế, trước nay có nhiều người diễn đạt thứ tự khác nhau. Chúng tôi dựa theo chính cách diễn đạt của Phan Châu Trinh trong *Thư gửi Nguyễn Ái Quốc*, viết tại Marseille, ngày 18 tháng Hai năm 1922. *Phan Châu Trinh toàn tập*, sđd, tập III, tr.100.

Lịch sử văn học Việt Nam

dân tộc trong lịch sử, nâng cao chí khí để có tư cách cứng cỏi đường đầu với đám nha lại cường hào, biết đoàn kết gắn bó và xây dựng một lối sống giản dị, cải cách từng bước tập tục của nông thôn Việt Nam hàng ngàn năm, dần dần tiến đến bình đẳng được với “ông Tây”. Với vẻ thứ ba họ chú trọng bồi dưỡng trình độ nghề nghiệp, mở ra nhiều cơ hội làm ăn cho dân chúng, ra sức khai hoang, tiết kiệm, khai phá ngành nghề, chăm lo kỹ năng, biết hùn vốn kinh doanh, bước đầu xây dựng một phương thức kinh tế theo kiểu các tập đoàn sản xuất có thể cạnh tranh được với tư bản nước ngoài. Phan Châu Trinh thẳng thắn đề xuất phương châm “Ỗ Pháp tự trị”, nghĩa là dựa vào Pháp để tự quản lý lấy mọi công việc của mình, trong đó có ngầm gói cả yêu cầu tự cường về mặt chính trị, cho nên cũng có lúc gọi là “tự lực khai hóa”. Do phương châm công khai dựa vào Pháp như một sách lược, các nhà duy tân đã rất khôn khéo, “trong các lễ khai giảng trường học, khánh thành hội buôn, hội trồng cây... các ông mời các quan chức Pháp, Nam trong địa hạt, và tổng lý sở tại, cả cố đạo lẫn cận nữa đến dự; bài diễn văn khánh thành khi nào cũng nêu vài câu cảm ơn sự “khai hóa” của nước Pháp và dẫn những lời rêu rao của chính chúng trong những diễn văn, thông tư mị dân trong buổi đầu đô hộ”⁽¹⁾. Trong một bài báo nổi tiếng viết vào năm 1907, bài *Hiện trạng vấn đề* trên *Đại Việt tân báo*, Phan nêu lên thành nguyên tắc: “Bất bạo động, bạo động tắc tử; bất vọng ngoại, vọng ngoại giả ngu” (Không bạo động, bạo động ắt chết! Không trông người ngoài, trông người ngoài là ngu!)⁽²⁾. Phương châm chiến lược này soi tỏ sự phân khai chủ chốt trong đường lối của hai ông Phan: con đường của Phan Bội Châu là “thiết huyết” - “*Xối máu nóng rửa vết dơ nô lệ*”, còn con đường của Phan Châu Trinh là bồi đắp sức mạnh tinh thần và vật chất của dân, chờ thời cơ, trước mắt không manh động, “dạy non”, nhất là không thể trông chờ

1. Huỳnh Lý, sđd, tr.18.

2. Bài này nguyên văn chữ Hán, được Huỳnh Thúc Kháng dịch và đăng trên *Tiếng dân* số 613, ngày 9-8-1933. Theo *Phan Châu Trinh toàn tập*, tập II, NXB Đà Nẵng, 2005, tr.69.

vào bất kỳ sự viện trợ nào của các cường quốc tư bản: “người Nhật chắc gì đã hơn người Pháp”, “chưa có tư cách quốc dân độc lập, đâu có nhờ cậy sức nước ngoài, chỉ diễn cái trò đổi chủ mà làm đầy tớ lần thứ hai, không có ích gì”⁽¹⁾.

Tháng Bảy năm 1907, Phan Châu Trinh được Trường Đông Kinh nghĩa thực mời ra Hà Nội giảng dạy, cùng Nguyễn Văn Vĩnh trở thành hai Giáo sư chủ chốt của nhà trường. Ông sáng tác *Tinh quốc hồn ca* làm tài liệu cho nhà trường in thạch phát đi các nơi. Ông còn về các tỉnh như Nam Định, Thái Bình, Bắc Ninh... diễn thuyết, giao thiệp với nhiều nhân vật nổi tiếng của Hà thành trong đó có Hoàng Cao Khải và Bạch Thái Bưởi (Hoàng Cao Khải từ lập trường bảo hoàng được Phan thuyết phục đã ngả theo con đường duy tân⁽²⁾), và sát cánh cả với giới trí thức cấp tiến người Pháp như Ernest Babut, Chủ nhiệm *L'Annam - Đại Việt tân báo*, nhận lời làm Chủ bút cho tờ báo này, đặt quan hệ mật thiết với Liên minh Nhân quyền Pháp tại Đông Dương, tham gia viết cho các báo, đề tựa *Hợp quần doanh sinh thuyết* của Nguyễn Thượng Hiền... Đây cũng là thời kỳ phong trào duy tân phát triển đến cao trào ở Quảng Nam, Nghệ An, Hà Tĩnh, Hà Nội và một số tỉnh lân cận. Tại Quảng Nam, nơi phong trào được tiến hành song song cả kinh tế và văn hóa, nhiều chính quyền cấp xã đã tự nguyện đi đầu trong cải cách. Không ít viên quan phủ, huyện tai tiếng bị dân khiêng lên “trả lại cho quan Tây”. Tình hình biến chuyển quá nhanh khiến thực dân Pháp hết hoảng, nhất là liên theo đó phong trào “khiếu sừ” ở Quảng Nam rồi Nghệ Tĩnh lại bùng nổ, chuyển từ đấu tranh ôn hòa sang hình thái khích liệt. Tháng

1. Lời Phan Châu Trinh trao đổi với Thống đốc Sài Gòn ra thăm Côn Đảo khoảng năm 1910, do Huỳnh Thúc Kháng thuật lại trong *Thi tù từng thoại*. Bản in của NXB Văn hóa - Thông tin, 2000, tr.131.

2. Theo báo cáo của Khâm sứ Trung Kỳ Léveque gửi toàn quyền Đông Dương ngày 12 tháng 10 năm 1906 thì ngay sau khi ở Nhật về Phan Châu Trinh đã đến thăm Hoàng Cao Khải tại nhà riêng của ông ở Hà Nội. Dẫn theo Lê Thị Kinh, sdd, tập I, tr.138-139.

Lịch sử văn học Việt Nam

Mười một năm 1907, Trường Đông Kinh nghĩa thực bị đóng cửa. Ngày 30 tháng Ba năm 1908, Phan Châu Trinh đang ở Hà Nội, bị chính quyền Đông Dương bắt giải về Huế. Ông bị tình nghi là người chủ mưu trong vụ chống thuế ở Quảng Nam. Lợi dụng việc Hội đồng Cơ mật theo lệnh Khâm sứ tổ chức phiên tòa chất vấn mình, Phan lên tiếng phản kích, tố cáo đám quan lại Nam triều “ngồi trên đầu dân” mà “ăn lặt” “máu mủ của dân”, đẩy dân đen vào tình cảnh “cùng vô sở xuất” phải đi làm “kế hạ sách”. Tòa Khâm sứ Huế muốn ép Nam triều xử ông tử hình, nhưng hai Thượng thư Lê Trinh và Cao Xuân Dục trong Phủ Phụ chính phản đối, cuối cùng ông bị kết án “trảm giam hậu” đày ra Côn Đảo vào tháng Tư năm 1908, là người đầu tiên trong lớp sĩ phu Duy tân có mặt ở Côn Đảo. Chỉ sau vài tháng, hàng loạt chí sĩ khắp Trung Kỳ cũng bị bắt ra đây, và một thời gian sau nữa khi vụ Hà thành đầu độc nổ ra thì đến lượt các sĩ phu đất Bắc. Họ đều được Phan Châu Trinh tìm mọi cách chỉ bảo cặn kẽ, mặc dầu không có điều kiện tiếp xúc nhiều với ông vì đến đảo một thời gian, nhờ đấu tranh của Liên minh nhân quyền, thực dân Pháp phải ngầm chỉ thị để Phan được ra khỏi nhà giam đến ở làng An Hải trên đảo, tự do sinh hoạt, chỉ mỗi tuần đến trình diện một lần.

Cuộc vận động của Liên minh Nhân quyền còn đưa đến kết quả là ngày 27 tháng Sáu năm 1910, Phan Châu Trinh chính thức được ân xá về đất liền nhưng bị an trí tại Mỹ Tho. Biết rằng từ đây hoạt động của mình ở trong nước sẽ rất khó khăn, hơn nữa vốn đã có ý định tìm đến tận xứ sở của trào lưu tư tưởng dân chủ, nơi có những người bạn chân thành đấu tranh cho nhân dân thuộc địa để tìm cách liên minh với họ, Phan Châu Trinh nộp đơn xin đi Pháp, trong khi bạn bè đồng chí vẫn có người không tán thành. Ông được Pháp chấp thuận. Khởi hành ngày 1 tháng Tư năm 1911, Phan mang theo con trai Phan Châu Dật và một số tài liệu do mình viết dở, cùng nhiều bài thơ ông đã sáng tác từ trước, để đến khoảng 1912-1914 thì chính đốn lại *Tĩnh quốc hồn ca I* và hoàn thành tập thơ *Quốc âm tạp vịnh* (xen lẫn thơ Hán và Nôm). Tại Pháp, Phan Châu Trinh càng có điều kiện liên lạc chặt chẽ với Liên minh nhân quyền, được tổ chức này hết lòng giúp đỡ. Ông cũng tìm gặp nhiều

nhân vật trong Đảng Xã hội và được Bộ trưởng Bộ Thuộc địa Messimy cùng tân Toàn quyền Đông Dương Albert Sarraut mời đến tham khảo ý kiến, qua đây gặp được một trí thức trung thực, từng ở Việt Nam và có cảm tình đặc biệt với Việt Nam là Jules Roux, làm người phiên dịch cho mình. Nhờ tình bạn gắn bó này, về sau trở thành anh em kết nghĩa, Roux đã giúp Phan trong liền mấy tháng viết tường trình kiến nghị lên Bộ Thuộc địa về tình trạng bất ổn về chính trị xã hội ở Đông Dương mà chính giới Pháp cũng thấy cần phải cải cách. Nhân đây, Phan yêu cầu ưu tiên xét lại vụ án oan khuất của Trần Quý Cáp, trị tội nặng kẻ đã vu cáo và hãm hại ông, cũng như phải thả ngay nhóm các nhà chí sĩ Trung Kỳ bị bắt và đi đày trong hàng loạt vụ án gọi là cầm đầu chống thuế. Sau mấy tháng làm việc với Roux, Phan Châu Trinh không những đã hoàn thành 5 kiến nghị gửi Bộ Thuộc địa, sơ thảo bản điều trần chuẩn bị gửi Liên minh Nhân quyền, mà còn chấp bút ba tập luận văn bằng chữ Hán trong khoảng 1911-1912: *Trung Kỳ dân biến tụng oan thủy mật ký*, *Đông Dương chính trị luận* và *Pháp Việt liên hiệp hậu chi tân Việt Nam*. Vào thời điểm đó, Phan đã đưa ra trong các kiến nghị một cái nhìn đột xuất và thực tế, đòi nhà nước cho tự do báo chí, diễn thuyết, cải cách giáo dục, bãi bỏ việc cấm mở trường học và cấm nhập sách báo Trung Hoa, cho lập các hội dịch sách tiếng Pháp và tiếng Trung Quốc, cải tổ luật pháp, xóa ngay các điều luật phi lý, tách cơ quan hành pháp khỏi cơ quan tư pháp để người dân được hưởng những quyền lợi tối thiểu. Có thể nói cái nhìn của Phan Châu Trinh quán triệt một tinh thần đòi hỏi triệt để áp dụng trên đất nước Việt Nam thể chế dân chủ như chính quốc.

Trong thời gian đầu ở Pháp, các chính khách thực dân những tưởng có thể lôi kéo Phan Châu Trinh về phía họ nên đã nhiệt tình đi lại, giúp đỡ ông. Nhưng càng về sau, họ càng nhận ra ở ông “những biểu hiện không thể nhầm lẫn được của tính cương nghị, vừa thẳng thắn, vừa thận trọng trong ngôn ngữ, của tính khoan hòa và sự thông minh nhạy bén trong hiểu và đoán các ý đồ”, “một uy lực tinh thần rất lớn và một sự tin nhiệm làm cho ông ta trở thành chủ soái của những kẻ đến gần ông ta,

nghe ông ta và đi theo ông ta”⁽¹⁾, và “ngoài bản tính tinh nhạy vô song, đang ngày càng có thêm nhiều người bạn Pháp thuộc nhiều giới, quan chức hoặc không, ở thủ đô, và tất cả đều có thể giúp ông ta hiểu chính xác mục đích ý nghĩa các quyết định”⁽²⁾ đối phó của Toàn quyền Đông Dương và Bộ Thuộc địa đối với mình. Họ mất dần ảo tưởng, trong khi đó, Phan Châu Trinh đã khôn ngoan và kiên trì, tiếp tục bằng được các hoạt động yêu nước của ông. Ông trả lời phỏng vấn báo *Le Temps* được truyền ngay về tái đăng ở trong nước. Ông tập hợp đồng đảo học sinh người Việt trò chuyện nhằm thức tỉnh họ, gửi thư về cho Lương Văn Can, Lê Bá Trinh và các đồng chí khuyên họ viết điều trần gửi thẳng cho nhà cầm quyền Pháp góp tiếng nói trợ lực với mình, và làm cố vấn cho nhà viết kịch Émile Fabre (1869-1955) viết vở kịch trào phúng *Những con châu chấu* (*Les Sauterelles*) chế giễu quan chức thuộc địa (nhân vật Nam Triệu trong vở kịch chính là hình ảnh Phan Châu Trinh), sau đó gợi ý với người bạn Roux dịch ra tiếng Việt để gửi sang Việt Nam. Vở kịch diễn được 20 buổi thì bị cấm và việc gửi bản dịch của Roux cũng không thành. Đầu năm 1912, ông cùng Luật sư Phan Văn Trường, người “có trí thông minh thực sự vô song” và “những biểu hiện cứng đầu rất rõ rệt”⁽³⁾ lập ra Hội Đồng bào thân ái do ông Trường làm Chủ tịch cốt “nấp dưới luật pháp của Pháp để chống chính sách của Pháp ở Đông Dương”⁽⁴⁾, và cũng cùng Phan Văn Trường tích cực xúc tiến hoàn chỉnh văn kiện khiếu nại vụ án chống thuế Trung Kỳ *Les Manifestations à Trung Ky en*

1. Thư của phái viên toàn quyền Đông Dương, Khâm sứ Capus tại Bộ Thuộc địa, do Lê Thị Kinh dịch trong *Phan Châu Trinh qua những tài liệu mới*, sdd, tập I, tr.102.

2. Ý kiến của Guénot, một viên chức của Bộ Thuộc địa, do Lê Thị Kinh dịch trong sdd, tr.96.

3. Ý kiến nhận xét của Chánh văn phòng Tòa Thống sứ Bắc Kỳ, do Lê Thị Kinh dịch trong sdd, tr.121.

4. Mật báo của Salles về Hội Đồng bào thân ái, do Lê Thị Kinh dịch trong sdd, tr.167.

1908-Demande de grâce chuyển thể từ *Trung Kỳ dân biến tụng oan thủy mật ký* do ông trực tiếp đứng tên để chuyển cho Liên minh Nhân quyền, đồng thời tạo mọi điều kiện giúp Liên minh Nhân quyền phối hợp hành động, nhờ đó đã gây được một áp lực to lớn của dư luận từ chính quốc, khiến đầu năm sau Toàn quyền Sarraut buộc phải ân xá hoặc giảm án cho tất cả các sĩ phu yêu nước đang bị tù đầy⁽¹⁾. Năm 1913 với sự yểm trợ của Phan Văn Trường, Phan Châu Trinh tiếp tục hoạt động báo chí, lên tiếng chỉ trích việc Khâm sứ Pháp Hasé cho đào mộ Tự Đức, trả lời phỏng vấn về vụ nổ bom tại nhà hàng Gà Trống Vàng (Coq d'or) ở Hà Nội, coi đó như một “dấu hiệu báo nguy” cho chính quyền thuộc địa, bởi “chính sách đè nén là củi chất vào lò, chỉ cần một tia lửa là bốc cháy”, mà con đường thoát chỉ có thể là “bãi bỏ độc quyền rượu, cấm hẳn việc dùng thuốc phiện, cho tự do giáo dục, xác định rõ chế độ chính trị và tư pháp ở Đông Dương, hồi hương những người bị đi đày, ân xá cho những

1. Theo nhà sử học Daniel Hemery, văn kiện *Les Manifestations Trung Ky en 1908 - Demande de grâce* (Các cuộc biểu tình Trung Kỳ năm 1908 - Yêu cầu ân xá) ký tên Phan Châu Trinh, đề ngày 8 tháng Tư năm 1912 nhưng do Liên minh Nhân quyền Pháp chính thức chuyển đến Bộ Thuộc địa ngày 25 tháng Chín năm 1912, dựa trên văn bản *Trung Kỳ dân biến thủy mật ký* của Phan Châu Trinh “con người đàng hoàng nhất, xuất sắc nhất và sâu sắc nhất trong các nho sĩ cấp tiến”, được Phan Văn Trường “với bản lĩnh hai nền văn hóa” chuyển ngữ thật chặt chẽ và có thêm bớt điều chỉnh, sau đó chắc chắn còn có sự tham gia “soạn thảo lại” của Liên minh Nhân quyền mà cụ thể là vai trò của Moutet và De Pressensé, “vì phải truyền đạt cho được các lý lẽ biện minh trong văn kiện của Phan Châu Trinh sang lối diễn đạt chính trị của nền cộng hòa và quan tâm đến các tiêu chuẩn luật pháp hợp hiến của nước Pháp. Có như vậy mới có thể thuyết phục được các Nghị sĩ, các bộ tham mưu đảng phái, các Bộ trưởng và quan chức cao cấp”. Dẫn theo Lê Thị Kinh, sđd, tr.162. Kết quả của cuộc đấu tranh trên đây là: 36 chính trị phạm bị giam ở các nhà lao Trung Kỳ thì 27 được ân xá, 9 được giảm án; 7 người bị giam ở Lao Bảo thì 5 được ân xá, 2 được chuyển từ chung thân xuống 9 năm; 46 người bị giam ở Côn Đảo thì 12 được ân xá, 31 được giảm từ chung thân xuống còn 9 hay 13 năm.

người bị án, thực thi một thái độ mới đối với người bản xứ đang bức tức vì bị khinh rẻ đến cùng cực⁽¹⁾. Nhân phản ứng của đại diện Toàn quyền Sarraut, Phan còn làm to chuyện nổ bom ở Hà Nội trên báo, dùng giọng trào phúng nói đến mối quan hệ giữa mình và Phan Bội Châu như một số bài báo công kích, cốt tự bảo vệ, nhưng cũng để nhiều người biết mục tiêu cứu nước không lúc nào khuây lãng của mình. Kết hợp với Phan Văn Trường, Phan đã vận động đưa thực trạng Đông Dương ra trước hai viện của Quốc hội nước Pháp. Bị đám thực dân cực đoan kịch liệt chống lại, mặt khác do tính cách con người ông thiếu mềm dẻo, nên đã thất bại. Có thể thời gian này ông bắt đầu phóng tác tiểu thuyết Nhật Bản *Giai nhân kỳ ngộ* thành truyện thơ *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*.

Mùa hè năm 1914, Thế chiến thứ nhất bùng nổ. Pháp là một trong mấy nước tham chiến. Bộ máy cầm quyền ở Đông Dương vốn đã uất ức với Phan Châu Trinh và Phan Văn Trường nhiều phen mà chưa làm được gì, nhân cơ hội này kiếm cớ đưa hai ông vào ngục. Lấy lý do hai ông thông đồng với Đức vì có nhận thư của Cường Để gửi từ Đức đến⁽²⁾, ngày 15 tháng Chín năm 1914, Bộ Thuộc địa thông đồng với Bộ Quốc phòng tổng giam Phan Châu Trinh vào nhà lao La Santé và Phan Văn Trường vào nhà lao Cherche-Midi. Biết mình bị oan, Phan Châu Trinh kiên cường chống chọi lại. Qua Phan Châu Dật làm con thoi, ông viết thư cho Marius Moutet để Moutet đánh động với chính giới Pháp và

1. Bài đăng trên báo *Le Journal* ngày 3 tháng Năm năm 1913, do Lê Thị Kinh dịch trong sđd, tr.40-43.

2. Giữa tháng Mười - 1913, Cường Để sang Đức cử Trương Duy Toàn đem thư của mình sang Paris liên lạc với Phan Châu Trinh để nhờ Phan đặt quan hệ với Chính phủ Pháp đề nghị cải cách, nhằm tránh nguy cơ tiếp tục nổ bom tại Hà Nội. Phan Châu Trinh đã dẫn ngay Trương Duy Toàn cùng với lá thư của Cường Để đến trao cho Bộ Thuộc địa. Nhưng tình hình chiến tranh bất ngờ nổ ra sau đó đã khiến ông bị nghi ngờ. Hơn nữa, Bộ Thuộc địa vốn đã ghép Phan Châu Trinh và Phan Văn Trường vào tội “trong hai năm qua đã kích động sinh viên và đồng bào họ thù ghét Chính phủ Pháp và đưa họ vào một tổ chức có mưu mống phản loạn” nên trong hoàn cảnh thời chiến đây chính là lý do để các ông bị bắt.

liên lạc với Liên minh Nhân quyền Pháp tìm cách giải cứu. Ông cũng báo tin cho người bạn thân J. Roux tìm gặp mình, và vì quá lo lắng cho ông, suýt nữa Roux đã bị sa thải khỏi quân đội. Về phần mình, ông liên tiếp viết các thư chất vấn Dự thẩm Caron, đến 7 bức, đối chứng từng bằng cứ giả tạo, từng hành vi trái pháp luật của Caron. Ông chuẩn bị sẵn tinh thần cho con trai Phan Châu Dật nếu chẳng may cha lâm bước hiểm nghèo, nhưng bản thân ông vẫn tin tưởng ở lẽ phải và nghị lực sắt đá của mình: “Ngày hai lần xức coi còn dối/Đêm chín giờ ngồi ngáy vẫn giòn”. Để vượt qua muôn vàn cực nhục của cảnh ngộ lao tù, và nỗi buồn người vợ ở quê nhà tạ thế, ông dùng đề tài là các câu ngạn ngữ, tục ngữ, ca dao sáng tác đều đặn hơn 200 bài thơ tiếng Việt hợp thành *Santé thi tập*. Cũng thời gian này ông thu thập thơ quốc âm làm từ trước cho đến khi vào tù ở Paris đặt tên là *Tây Hồ thi tập*.

Giữa tháng Bảy năm 1915, do đấu tranh của Liên minh Nhân quyền mà Moutet là đại biểu, đẩy lùi tạm thời cánh thực dân bảo thủ, lại cũng do cơ chế dân chủ của nước Pháp phân lập giữa tư pháp và hành pháp, Tòa án binh không tìm ra chứng cứ nên buộc phải tuyên bố trắng án cho cả Phan Văn Trường lẫn Phan Châu Trinh. Nhưng học bổng cấp cho ông và Phan Châu Dật bị Bộ Thuộc địa cắt. Ra tù trong tình trạng sức khỏe suy giảm, khó khăn chống chọi, sinh hoạt thời chiến của nước Pháp sa sút tối tệ, Phan Châu Trinh phải học nghề thợ sửa ảnh để kiếm kế sinh sống. Khi ông ngã bệnh vào đầu năm 1917, Phan Châu Dật cũng phải bỏ học đi làm kiếm tiền giúp bố một thời gian, cho đến khi được Toàn quyền Đông Dương cấp học bổng trở lại. Nhiều lúc hai bố con đã phải tìm về kiếm việc ở các vùng Tây nam như Pons, Bordeaux, Tarbes, Castres, Le Havre. Tuy vậy mối liên hệ giữa Phan với các hạt nhân yêu nước, nhất là Phan Văn Trường, vẫn được duy trì. Ngoài ra còn có Khánh Ký, Nguyễn Duyên, Hai Thi, về sau thêm Nguyễn Tất Thành, Nguyễn Thế Truyền. Tuy chính kiến có chỗ khác nhau, các ông vẫn tận tình giúp đỡ nhau trong đường đi nước bước. Trong số đó, “Phan Châu Trinh... rất được quý mến trong những người Đông Dương đòi tự trị. Ông là người duy nhất ở Pháp được gọi là “cụ Phan”, từ này có thể được dịch là

Lịch sử văn học Việt Nam

Monsieur nhưng phải với hình thức tôn kính rất cao”⁽¹⁾. Giữa hoàn cảnh thiếu thốn, Khánh Ký đã lo toan cho ông rất nhiều, từ việc học nghề ảnh đến việc mời ông đến làm trong các quán cơm của mình ở các thành phố miền Nam. Khi Phan Châu Dật mắc bệnh lao phải về nước rồi mất, Phan Châu Trinh lại phải vượt qua một bi kịch đau đớn trong vòng tay chia sẻ của bè bạn. Nhờ đó ông vẫn nuôi được chí khí kiên định, dưới một bể ngoài có vẻ như đang rút vào yên phận làm ăn. Đặc biệt, đối với Nguyễn Tất Thành, người trẻ nhất trong nhóm vừa mới đến, các ông đã hết lòng chỉ bảo mọi kinh nghiệm hoạt động chính trường. Chính Phan Châu Trinh và Phan Văn Trường có một ảnh hưởng quan trọng đối với sự hình thành bản lĩnh chính khách của nhà cách mạng Nguyễn Ái Quốc trên đất Pháp. Trong những năm sau khi Nguyễn Ái Quốc đã về ở hẳn Paris, bộ ba Trinh-Trường-Quốc kết thành một trung tâm chính trị gần bó, xây dựng mục tiêu cách mạng mới: tố cáo những sự hà lạm của chính quyền Pháp tại Đông Dương đồng thời vận động Quốc hội Pháp trao quyền tự trị cho Việt Nam. Họ phân công nhau tham dự mít tinh, diễn thuyết, viết báo, hội họp, bàn thảo... nhằm quốc tế hóa cuộc đấu tranh, và cùng theo đó Bộ Thuộc địa cũng phải thành lập một “Sở điều tra chính trị” để theo dõi hiệu quả hơn hành tung của họ. Khi Hội nghị hòa bình quốc tế họp ở Versaille (1918-1919), Nguyễn Ái Quốc thay mặt tổ chức Những người yêu nước (Hội Đồng bào thân ái cũ) đến đưa bản *Yêu sách của dân chúng An Nam*, văn bản được Phan Văn Trường, Phan Châu Trinh, Nguyễn Thế Truyền cùng góp phần hoàn chỉnh. Đây có lẽ là thời kỳ trong tư tưởng Phan Châu Trinh chín muồi một quan điểm cách mạng có ý nghĩa xã hội rộng hơn phạm vi một quốc gia nhỏ bé. Theo một số nhà nghiên cứu, ông hoàn thành bản phóng tác *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* trong giai đoạn này.

1. Báo cáo của Josselme, Trường cơ quan kiểm soát người Đông Dương ở phía Nam, gửi Khâm sứ Guesde ở Bộ Thuộc địa, do Lê Thị Kinh dịch trong sđd, tập II, tr.22.

Năm 1922, Phan Châu Trinh dời về sống ở Marseille, tham gia nhiều cuộc họp của Liên minh nhân quyền và của Đảng Xã hội Pháp. Bộ Thuộc địa muốn mời ông nhận công việc thợ làm ảnh ở Triển lãm thuộc địa tại Marseille nhưng khi biết yêu cầu kèm theo là không được phê phán nhà vua Khải Định sắp sang thăm Pháp, ông đã từ chối không làm. Trước khi Khải Định đến nước Pháp, Phan Châu Trinh có những bài báo nổi tiếng về sự tệ hại của chế độ quân chủ ở Việt Nam. Ông cũng gửi thư cho Hạ nghị sĩ Moutet nhờ can thiệp với Quốc hội ngăn chặn việc đón tiếp Khải Định, vì theo ông đó là một mối nhục, “mối hiểm nguy cho Đông Dương”. Khi Khải Định đang có mặt tại Pháp, lá *Thư thất điều* ông gửi trực tiếp đến nhà vua nêu bảy tội đáng chém: 1. Tôn bậy quân quyền; 2. Thường phạt không công minh; 3. Chuộng sự quý lạ; 4. Xa xỉ vô đạo; 5. Phục sức không đúng phép; 6. Rong chơi vô độ; 7. Sang Pháp làm việc ám muội. Bức thư mang lời lẽ rất nghiêm, lập luận sắc bén, gây sấm sét trong công luận và làm choáng váng chính Khải Định, khiến nhà vua phải đề nghị được rút về nước sớm, bỏ dở chuyến công du. Nhưng Phan Châu Trinh vẫn không buông tha, ông xuất hiện trong một số cuộc diễn thuyết ở Marseille, phân tích rành mạch việc nhà cầm quyền bảo lưu chế độ quân chủ lỗi thời ở Việt Nam, được dư luận Pháp hết sức đồng tình, báo chí đưa tin sôi nổi và được người Việt tại Pháp đua nhau sao chép, bí mật cho in ra chuyển về nước. Nhà yêu nước Lương Khắc Ninh có mặt ở Marseille thời kỳ ấy đã làm đến hai bài thơ ca ngợi Phan Châu Trinh. Trong những buổi diễn thuyết này, Phan Châu Trinh tự nhận mình là người theo “quan điểm xã hội chủ nghĩa”, đòi hỏi một sự cải cách dân chủ, thay đổi pháp luật cơ bản cho Việt Nam. Không những thế, Phan còn viết thư cho Bộ Thuộc địa công kích thẳng tay “Sở Điều tra chính trị” do Bộ này lập ra thực chất chỉ làm cái việc do thám các nhà cách mạng Việt Nam và ép thủy thủ người Việt phải dứt lốt bạc tiền khi xin “giấy phép lên tàu”, việc làm đáng xấu hổ đối với ông Bộ trưởng. Cũng thời kỳ này đã diễn ra một số cuộc gặp gỡ giữa một số nhà chính khách có tên tuổi như cuộc gặp “bút đàm” giữa Phan Châu Trinh và Lương Khải Siêu tại Paris, hai cuộc gặp giữa Phan Châu Trinh, Nguyễn

Lịch sử văn học Việt Nam

Văn Vinh, Phạm Quỳnh ở Marseille, và có thể trước đó là cuộc gặp giữa Phan Châu Trinh, Nguyễn Ái Quốc, Nguyễn Văn Vinh, Phạm Quỳnh, Trần Ngọc Thiện, Cao Văn Sến do Lê Thanh Cảnh và Trần Đức tổ chức ở Khách sạn Montparnasse Paris⁽¹⁾. Mỗi người bộc lộ tư tưởng yêu nước theo quan điểm của mình mà họ sẽ duy trì cho đến cùng. Cũng theo ghi chép của Mật thám Pháp, nhiều cuộc thảo luận không dứt ở ngôi nhà số 6 villa des Gobelins trong những năm Phan Châu Trinh còn ở Paris, có bộc lộ sự bất đồng giữa Phan Châu Trinh và Nguyễn Ái Quốc. Nguyễn Ái Quốc muốn 20 triệu đồng bào phải làm một cái gì để buộc Chính phủ Pháp phải trả lại quyền làm người cho dân Việt, “ai không coi chúng ta là đồng loại, là bình đẳng, sẽ là kẻ thù của chúng ta, chúng ta không thể đội trời chung với họ”. Phan Châu Trinh trái lại, kiên trì con đường “đòi hỏi một cách mềm mỏng nhưng rất kiên quyết... tất cả các quyền mà danh hiệu làm người cho phép chúng ta đòi hỏi”, đó là “một nền giáo dục đến trình độ cao nhất”, “quyền tự do báo chí”, việc “cải tiến gấp cách thức cai trị trên toàn cõi An Nam” và “thay thế đội ngũ quan lại già nua bằng những người trẻ trung, có học vấn, có tinh thần tự do”⁽²⁾. Chủ kiến của Phan Châu Trinh, phải nói có mặt thức thời và linh hoạt, còn thấy rõ ở lá

1. Xem hồi ký *Thử đi tìm một lập trường tranh đấu cho dân tộc Việt Nam* của Lê Thanh Cảnh. In trên *Thế kỷ XXI ở Canada*, ra ngày 3-9-1999 và được đăng lại trong *Phan Châu Trinh toàn tập*, sdd, tập III, tr.125-131. Theo báo cáo của Mật thám Pháp thì còn có 2 cuộc gặp gỡ khác giữa Phan Châu Trinh với Nguyễn Văn Vinh và Phạm Quỳnh ở Marseille khi hai ông Vinh, Quỳnh tham dự Triển lãm thuộc địa, một cuộc vào ngày 29 tháng Tư năm 1922 ở chân thang tàu Azay Le rideau trước khi tàu nhổ neo đi Viễn Đông có Tổng đốc Vi Văn Định “đứng nhìn từ xa”, và một cuộc có lẽ trước ngày ấy. Cuộc gặp do Lê Thanh Cảnh nói phải chăng là trước hai cuộc gặp trên, khi những người tham dự triển lãm còn ở Paris? Điều này phù hợp với tin Mật thám nói đến cuộc gặp giữa Phan Châu Trinh và Lương Khải siêu cũng ở Paris, chứng tỏ trong bốn tháng đầu năm 1922, Phan Châu Trinh có về Paris chứ không ở hẳn ở Marseille.

2. Xem mật báo của Eduard về cuộc trao đổi đêm 19 tháng Mười hai năm 1919 tại 6 Villa des Gobelins, do Lê Thị Kinh dịch trong sdd, tập II, tr.126-134.

thư ông gửi Nguyễn Ái Quốc ngày 18 tháng Hai năm 1922, về sau đã trở thành một văn kiện lịch sử được nhiều sách báo dẫn chứng. Nhưng chủ kiến này và thái độ quá tự tin vào nó đôi khi lại cũng tự cô lập ông trước bè bạn, coi ý tưởng của người khác là “ngu ngốc”, đi đến bất đồng với Nguyễn Ái Quốc, Nguyễn Thế Truyền, cả với người bạn rất thân là Phan Văn Trường. Trong lá thư góp ý cho luận án Tiến sĩ Luật khoa của ông Trường về đề tài bộ luật Gia Long, trong khi học giới ở Pháp đánh giá rất cao thì Phan Châu Trinh chưa hề đọc đã có ngay định kiến rằng “không phải là không hay nhưng chỉ để cho người da trắng xem thì được, để cho tụi mọi vàng xem thì hỏng”, vì “nếu sách Anh mà về đến bên ta, người nước ta trông thấy lại tự đắc là mình văn minh hơn châu Âu trăm điều, gì cũng chẳng cần học”, vì “luật vua Gia Long lấy luật Càn Long của Tàu là luật chuyên chế nhất bên Á đông” nên “chắc các quan thuộc địa bằng lòng mấy [với] sách ấy lắm vì là hợp với các quan thuộc địa muốn bịt mồm bịt miệng người ta”⁽¹⁾. Cũng như hầu hết các nhà hoạt động chính trị thuần túy buổi ấy, quan điểm lợi ích chính trị trên hết của Phan đã khiến ông không thể thông cảm nổi cái phần nhà khoa học ở một người như Phan Văn Trường. Trong năm 1922 Phan Châu Trinh còn sáng tác *Tình quốc hỗn ca* II, 500 câu bằng thể song thất lục bát nhằm tuyên truyền trong đối tượng người Việt làm tàu biển ở cảng Marseille.

Từ năm 1921, Phan Châu Trinh đã có ý nguyện muốn trở về Tổ quốc. Ông viết thư cho Toàn quyền Đông Dương Châtel và Khâm sứ Trung Kỳ Pasquier, lại được cả Bộ trưởng Thuộc địa Sarraut tiếp kiến và hứa hẹn. Nhưng vốn đã quá nổi tiếng về hành vi công khai chống đối, ông bị chính quyền thực dân ở Đông Dương làm khó dễ, nhất là sau lá *Thư Thất điều*. Bị Sarraut trở mặt, Phan Châu Trinh không lùi bước, gửi thư phê phán ông ta bằng cách kể lại tỉ mỉ mọi thủ đoạn của Bộ Thuộc địa Pháp đối với mình trong 11 năm mình ở Pháp. Ông còn viết bài cho báo vạch trần thủ đoạn trên, rồi lại đưa tin mình sẽ đi Trung Quốc và

1. Xem thư Phan Châu Trinh gửi Phan Văn Trường ngày 16 tháng Ba năm 1923 trong sách của Lê Thị Kinh, sđd, tập II, tr.370-375.

bí mật rời về Castres khiến cơ quan Mật thám Pháp hốt hoảng đi tìm. Khoảng giữa năm 1923, Phan trở về lại Paris sau khi định ra tờ báo *Việt kiều diễn đàn* không thành. Năm 1924, bầu cử Quốc hội Pháp, Phan ra sức cổ động cho cánh tả, có lúc tự nhận mình là xã hội cách mạng và tham gia các cuộc họp của Hội Liên hiệp thuộc địa. Chớp thời cơ cánh tả thắng lợi, Daladier lên giữ chức Bộ trưởng Thuộc địa thay Sarraut, được sự phối hợp đắc lực của Nghị sĩ Moutet và Liên minh nhân quyền, ông vận động tổ chức Hội liên hiệp Pháp-Đông Dương, Hội tương tế Đông Dương, Hội những người nấu bếp... tiến hành cuộc đấu tranh đòi Bộ Thuộc địa tác động với Chính quyền Đông Dương chấp thuận cho mình về nước. Mặc dầu có sự chống đối của một cựu Công sứ Đông Dương thuộc cánh diều hâu, ông Outrey trong Quốc hội nhưng ông ta đã bị Moutet, Daladier và nhiều Nghị sĩ cánh tả lột mặt nạ, bị bêu riếu trên báo. Cuộc đấu tranh “bất bạo động” cuối cùng có kết quả. Ngày 29 tháng Năm năm 1925, Phan già từ nước Pháp, xuống tàu thủy cùng Nguyễn An Ninh.

Về đến Việt Nam, Phan Châu Trinh đã tạm trú ở Sài Gòn để sắp xếp chương trình hành động tại nước nhà. Bạn bè đồng chí cũ đến thăm ông rất đông. Ông tranh thủ gặp mặt mọi thành phần yêu nước khác nhau, kể cả khuynh hướng bất hợp tác với Pháp. Mọi người nhất trí hình thành một mặt trận mà ông là hạt nhân, tổ chức các phong trào ra báo, mở trường, lập nhà in, lập câu lạc bộ diễn thuyết... Phan đánh điện yêu cầu Toàn quyền Varenne mới sang thay Merlin ân xá cho Phan Bội Châu vừa bị thực dân Pháp bắt cóc ở Thượng Hải đưa về nước, sắp sửa xử ở Tòa Đệ hình Hà Nội. Khi Khải Định mất, ông cũng đánh điện cho Khâm sứ Trung Kỳ Pasquier khuyến cáo ông ta đề nghị lên Toàn quyền Pháp nghiên cứu khả năng bãi bỏ chế độ vua quan bù nhìn. Ông còn viết thư cho Pasquier phản đối Viện Cơ mật Nam triều ra thông tư đối phó với sự trở về của ông. Trong tháng Mười một năm ấy, Phan Châu Trinh thực hiện hai cuộc diễn thuyết về *Đạo đức và luân lý Đông Tây* và *Quản trị chủ nghĩa và dân trị chủ nghĩa*. Cả hai bài nói được ghi chép và phát hành rộng rãi, là những bài văn nghị luận tiếng Việt có tiếng vang đột xuất trong giai

đoạn, bởi ý tưởng mới lạ, lập luận chặt chẽ, tư duy khúc chiết. Tuy nhiên, đó cũng là hai tác phẩm cuối cùng của ông, vì sau đó Phan Châu Trinh lâm bệnh, ngày một trầm trọng. Ông mất ngày 24 tháng Ba năm 1926 tại Sài Gòn. Lễ tang ông được cử hành đông đảo chưa từng thấy, mấy chục vạn người đi theo linh cữu. Hầu khắp các tỉnh đều tổ chức lễ viếng. Cả nước lại dấy lên một cuộc vận động cách mạng sôi nổi rộng khắp nhân truy điệu Phan Châu Trinh và đòi ân xá Phan Bội Châu.

Phan Châu Trinh là nhà tư tưởng tiêu biểu của khuynh hướng duy tân trong lịch sử Việt Nam ba mươi năm đầu thế kỷ. Ông là một ngọn đuốc khai sáng nổi bật, quyết liệt dẫn dắt dân tộc từ bỏ những truyền thống quá khứ, hướng thẳng đến nền văn hóa Âu Tây. Ông nói: “Người An Nam phải tin cậy vào chính mình. Được đào tạo, uốn nắn và giáo dục theo những giáo huấn của văn minh Trung Hoa cổ, họ phải hiểu rằng một số khía cạnh của nền văn minh ấy không còn phù hợp với những đòi hỏi của cuộc sống hiện đại. Hãy từ bỏ chúng không thương tiếc”⁽¹⁾. Ông chủ trương triệt xóa chế độ phong kiến cùng bộ máy cai trị Nam triều hủ lậu, dựa vào thể hợp pháp đấu tranh cải thiện đời sống người dân và nâng cao các quyền tự do dân chủ cho dân như quyền được học hành, được xem sách báo, được “ra báo chống đối” và được tham gia chính trị. Ông tin tưởng tiếng nói báo chí có giá trị đối trọng chống lại sự độc đoán của bộ máy cầm quyền. Nhưng Phan Châu Trinh không cực đoan đòi vứt đi hết mọi thứ trong gia tài văn hóa dân tộc, chẳng hạn “tinh thần gia đình... là một điều rất hay”, nó là đạo lý ngàn xưa của con người Việt Nam, cũng là “bốn phạm sơ đẳng nhất của con người”⁽²⁾. Ông cũng cho rằng thời đại Trần là một “kỷ nguyên vinh quang và thịnh vượng” vì “chính quyền thời ấy là một chính quyền dân chủ, từ ngữ mà lúc bấy giờ châu Âu chưa biết đến”⁽³⁾. Phan Châu Trinh không

1, 2. Một cuộc trao đổi ý kiến với ông Phan Châu Trinh. *Echo Annamite* ngày 17 tháng Bảy năm 1925. Lê Thị Kinh dịch trong sđd, tập II, tr.539, 541.

3. Một cuộc trao đổi ý kiến với ông Phan Châu Trinh. *Echo Annamite* ngày 17 tháng Bảy năm 1925. Lê Thị Kinh dịch trong sđd, tập II, tr.539, 540.

phải là người quá ảo tưởng ở việc thực thi lý tưởng dân chủ, bình đẳng tại các nước châu Âu mà ông biết rõ còn tồn tại không ít khuyết tật, “có khi bữa bãi đến mức thiếu sự tôn trọng lẫn nhau giữa các công dân”⁽¹⁾. Ngay ở nước Pháp cũng “có người tốt người xấu như ở tất cả mọi nước trên thế giới, nhưng nói chung khá hơn phần đông những người họ gửi qua đây cai trị chúng ta. Tôi rất cảm tình với các Nghị sĩ cánh tả và với tất cả những ai cùng quan điểm với họ”⁽²⁾. Mặt khác, ông đề xướng “bất bạo động” không có nghĩa là tuyệt đối bài xích sử dụng sức mạnh quần chúng để giành thắng lợi tối hậu như nhiều người vẫn tưởng⁽³⁾. Ông chỉ muốn đòi hỏi một cái nhìn thực tế vào thực lực dân tộc lúc bấy giờ, từ kinh nghiệm thất bại đau đớn trong lịch sử cố gắng rút lấy những bài học bổ ích để chọn bước đi hiện tại sao cho thích đáng. Ưu tiên hàng đầu nhất thiết phải là “dân tình thức tỉnh”, nhưng lại không thể thức tỉnh bằng một trái bom từ ngoài dội đến, trái lại phải bằng sự tự thức tỉnh trong nội lực của chính mình. “Phải có một phương pháp làm việc, một tổ chức sử dụng được mọi cố gắng, quy tụ được mọi ý chí rời rạc vào tổ chức đó. Một kỷ luật xã hội cũng rất cần thiết”⁽⁴⁾. Trong một lá thư gửi Nguyễn Ái Quốc năm 1922, ông có dịp nói rõ hơn: Phải “dựa vào cái lý thuyết nhân quyền để mà cổ động sĩ khí dân tình... Làm cái lối khẩu thuyết vô bằng mà hô hào quốc dân đồng bào đồng tâm hiệp lực, kết đoàn hiệp xã. Dân tình thức tỉnh, kháng thuế cự sưu, tố giác tham quan lại nhũng, lại bất hợp tác từ cái này đến cái nọ, đến chừng đông tay

1. Nguyễn Phan Long bình luận bức điện của Phan Châu Trinh gửi Toàn quyền Pasquier. Lê Thị Kinh dịch trong sdd, tập II, tr.586.

2. Eugène Dejean. *Phỏng vấn ông Phan Châu Trinh từ Pháp về bằng tàu Fontainebleau, Indochine* ngày 29 tháng Sáu năm 1925, do Lê Thị Kinh dịch trong sdd, tập II, tr.536, 537.

3. Cách đây hơn 30 năm, người viết đề mục này cũng từng có cách nghĩ sai lầm ấy. Xin xem Văn thơ Phan Châu Trinh trong tạp chí *Văn học* số 2, 1973.

4. *Một cuộc trao đổi ý kiến với ông Phan Châu Trinh, Echo Annamite* ngày 17 tháng Bảy năm 1925. Lê Thị Kinh dịch trong sdd, tập II, tr.539.

võ nên bộp mà đoạt lại lợi quyền”⁽¹⁾. Lá thư nhiều lần nhắc đến “đoạt lại lợi quyền” như một mục tiêu tha thiết của họ Phan chứng tỏ Phan không bao giờ quên nguyện vọng canh cánh là thu hồi nền độc lập. Vào một dịp đàm đạo với bạn bè, Phan nói quyết rằng trước sau người Pháp thế nào cũng phải “bỏ xứ sở này về nước”. Nhưng cái tiến trình từ “dân tình thức tỉnh” đến “đoạt lại lợi quyền” theo Phan phải là cả một quá trình dân tộc tự vận động không ngừng nghỉ, một quá trình giác ngộ về tri thức và tập dượt trong thực tiễn để có thể bứt lên. Mà muốn bứt lên được cốt yếu phải dựa vào sự dẫn thân của bộ phận tinh hoa là những trí thức ưu tú nhất, những người như Phan Bội Châu, Nguyễn Ái Quốc... đem kiến thức thái dương trở về hoạt động trong lòng dân, đó mới là điều kiện cơ bản giúp cho phạm trù “dân tộc” có được một sự đột phá từ bên trong: làm cho người dân giác ngộ ra “những quyền chính đáng mà mình phải được hưởng” và “không cam chịu số phận thê thảm” do nhà nước bố thí cho mình. “Không có chính quyền nào là không thể sai lầm. Vậy phải làm cho đồng bào chúng ta quen phản đối, khích lệ họ phản đối trong giới hạn hợp pháp, mỗi khi họ là nạn nhân của một sự bất công hoặc những lạm nào đó. Báo chí chống đối là cần thiết để tố cáo một cách vô tư tất cả những sự lạm quyền, tất cả những sai lầm mà người cai trị có thể mắc phải. Ai không nói là tán thành. Sự nhẫn nhục hoặc đúng hơn sự câm lặng của người An Nam làm cho chính quyền tin rằng nhân dân thỏa mãn, và chính quyền sẽ yên ngủ coi như đã tròn phận sự. Đúng là vì sao lại đi trao tự do cho những người nô lệ bằng lòng với số phận của họ?”⁽²⁾. Bị ném vào giữa thời buổi cạnh tranh khốc liệt “ưu thắng liệt bại” của khắp mọi giống người “vàng đen trắng đỏ” đầu thế kỷ XX mà không thể cưỡng được, như cách nói ngày nay là phải đối mặt với xu thế toàn cầu hóa (lần thứ nhất - ở buổi đầu thế kỷ trước), Phan Châu Trinh là người ý thức rõ hơn ai hết rằng, nếu được sự giác

1. Thư gửi Nguyễn Ái Quốc đề ngày 18 tháng Hai năm 1922. In trong *Phan Châu Trinh toàn tập*, sdd, tập III, tr.103.

2. Xem *Phan Châu Trinh tuyển tập*, NXB Đà Nẵng, 1995, tr.64.

Lịch sử văn học Việt Nam

ngộ kiên trì của những con người “tiên tri tiên giác”, nếu toàn tâm toàn ý học hỏi các kiến thức tiên tiến của nhân loại, và từng bước đem ra thực hành, vừa mở mang thực nghiệp vừa xây dựng hội đoàn, tự thân dân tộc chắc chắn sẽ có đủ điều kiện phát triển, biến đổi về chất, từ đấy mới có thể tính đến chuyện độ sức độ trí với các nước trên thế giới, mong giành lại được vị trí tự chủ đã đánh mất từ lâu. Khi viết bài tường thuật cảm nghĩ của Phan Châu Trinh lúc vừa đặt chân lên đất nước đăng trên báo *Echo Annamite*, nhà báo người Pháp DN hẳn có ngờ đâu đã bắt được ở tư tưởng Phan một kiến giải thật là lóe sáng: “Trong khi trong thiên nhiên, mọi thứ đều là vận động và tiến hóa, tại sao chúng ta lại chậm trễ rồi tụt hậu với những công thức cũ rích và những nguyên tắc lỗi thời? Không có chuyện dừng lại trong sự tiến triển của một dân tộc. Dân tộc nào không tiến lên thì thụt lùi”. Về một phương diện nào đấy, cách nghĩ “tiến hóa” của Phan Châu Trinh về vận mạng dân tộc như là một nhu cầu ưu tiên thứ nhất, có phần đi xa hơn Phan Bội Châu.

II. THƠ ĐƯỜNG LUẬT CỦA PHAN CHÂU TRINH VÀ SỰ BIẾN CHUYỂN CỦA BÚT PHÁP TRỮ TÌNH - NÓI CHÍ

Lúc còn đi học, Phan Châu Trinh nổi tiếng về văn kinh nghĩa, sau mới đến thơ. Người Quảng Nam đương thời đã có câu khen: “Nghị thi, Phiên phú, Trinh kinh nghĩa, Huỳnh Hanh kiêm quán tam trường” (Nghị [Trần Quý Cáp] giỏi về thơ, Phiên [Trần Đình Hiến] giỏi về phú, Trinh [Phan Châu Trinh] giỏi về kinh nghĩa, Huỳnh Hanh [Huỳnh Thúc Kháng] giỏi chung cả ba trường). Lại có câu ngạn ngữ: “Nhất thơ là Nghị, nhị là Trinh”. Dư luận không sai, Phan Châu Trinh quả có năng khiếu bẩm sinh về nghị luận. Nhưng trong dòng văn học cách mạng ba mươi năm đầu thế kỷ, thơ của ông cũng có một vị trí riêng.

Thơ chữ Hán là sáng tác của Phan chủ yếu vào chặng đầu đời, sau khi ra trường. *Phan Châu Trinh toàn tập* thu thập được 22 bài nhưng theo Nguyễn Văn Dương thì con số đích xác phải nhiều hơn thế⁽¹⁾. Phần

1. Xem *Phan Châu Trinh tuyển tập*, NXB Đà Nẵng, 1995, tr.64.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

lớn là thơ cảm tác, đề vịnh, tiễn biệt... hình thức chưa khác mấy với thơ chữ Hán của các nhà nho lớp cũ. Song đi vào nội dung, dễ thấy ngay những dấu hiệu không còn như cũ. Có một Phan Châu Trinh hiện ra giữa kinh thành Huế sắc mùi quan lại mà mình đã trở nên hết sức xa lạ nhưng sâu bên trong còn ẩn chứa một cái nhìn tự vấn, thắc thò, chưa tìm thấy hướng đi cho mình:

*Hương thủy, Bình sơn thắng cảnh ti,
Xuân thành vạn hộ nhạ xuân hy.
Lam bào tùy tục hành tam khấu,
Bạch tửu phùng nhân bác nhất chi.
Cổ quốc di dư nguyên đán hảo,
Thủ thân thiên bị số kim khi.
Quy lai minh đính hôn vô vị,
Thuyết dữ bàng nhân tận giải di.*

(Kinh thành nguyên đán)

(Sông Hương núi Ngự riêng là nơi thắng cảnh,
Muôn nhà trong thành Phú Xuân
vui đón phúc mùa xuân.
Theo tục lệ, mặc áo lam vào lạy ba lạy
[trước cửa khuyết],
Gặp người quen, lấy một chén rượu trắng ra mời.
Nước cũ chỉ còn có ngày Nguyên đán là được,
Thân này riêng vì mấy đồng lương mà bị khinh rẻ.

Phan Châu Trinh biết lọc lấy hai hình ảnh đặc trưng nhất cho thói quen trong ngày Tết ở kinh đô là những cái lạy và chén rượu chúc tụng nhau giữa thế giới triều đình ông đang sống, đưa chúng lên thành hình ảnh trung tâm của bài thơ, ngầm nói về một thứ ràng buộc vô hình mà ông vẫn dút mãi chưa ra, mặc dù ông đã biết thế nào cũng phải dút. Hai câu cuối là tâm trạng của người đang lơ mơ cảm thấy sự phân rẽ giữa mình với cái xã hội cũ kỹ ấy, nổi ngao ngán trước những con người thờ ơ vô cảm đối với điều khổ tâm của chính mình:

Lịch sử văn học Việt Nam

*Quy lai minh đỉnh hỗn vô vị,
Thuyết dữ bàng nhân tận giải đi.
(Ra về chênh choáng mọi việc chẳng còn ý nghĩa gì,
Nói với người xung quanh thì ai cũng cười).*

Một sự kiện khác của kinh thành Huế cũng được đưa vào thơ Phan là trận bão lớn năm Thìn (1904). Dưới con mắt nhà thơ, toàn bộ cảnh trí gấm vóc của kinh đô chìm dưới bão đồng đều mờ mịt. Bão to đến nỗi ông ngồi trong nhà mà như ngồi dưới một cái ô, phải ra sức cầm cự với gió. Nghệ thuật chấm phá tưởng chừng rất đậm nét hiện thực. Nhưng bút pháp hiện thực bỗng chuyển ngay sang tượng trưng, ngụ ý, khi ông ngẫm nghĩ về tình cảnh hoàn toàn đơn độc, giữa gió mưa gấm thét không biết cách nào “xoay chuyển lại trời đất”, giống như một ông Viên An ngày xưa nằm trơ trong tuyết chịu cảnh đối trong khi ai nấy lo đi xin ăn:

*Cầm tú giang sơn vọng nhân hồ,
Hồi thiên vô nại thử thân cô.
Hốt thành ý cái đương phong tọa,
Tiểu tỹ Viên An ngoại tuyết đồ.*
(*Kinh thành cụ phong*)

(Giang sơn gấm vóc trông ra thấy mịt mù,
Muốn xoay trời nhưng không làm thế nào được,
vì thân này cô độc.

Bỗng trở thành người ngồi dựa vào
chiếc ô đương đầu với gió,
Cười ví mình với bức tranh Viên An nằm trong tuyết).

Rõ ràng cả hai bài thơ về kinh thành Huế đều lựa chọn những không gian nghệ thuật có giá trị cách điệu rất cao để nói lên tâm trạng bức xúc của Phan Châu Trinh: cái tết tượng trưng cho sức ỳ từ nghìn đời và cơn bão báo hiệu một nguy cơ nghiêng đổ. Tâm trạng bức xúc này lại được cực tả theo hướng vừa trữ tình vừa hài hước, chứng tỏ nhà thơ rất có ý thức về sự đối lập đã tới mức nan giải giữa mình với nền quân chủ

Văn học Việt Nam (1900-1930)

thực dân chuyên chế đang ngự trị. Có khi bức xúc không phát lộ ra bên ngoài nhưng là một giằng xé triền miên tự trong tâm thức, như tiếng réo gào suốt ngày đêm của sóng biển đập vào tai ông trong bài *Nằm bệnh ở Phan Thiết*:

*Hựu hướng giang sơn tẩu nhất tao,
Tam Phan phong vũ trệ chinh bào.
Thử trung ý tự vô nhân thức,
Độc ngọa tha hương thánh hải đào.*

(Phan Thiết ngọa bệnh)

Chạy khắp giang sơn một chuyến này,
Mưa cầm gió bắt phải nằm đây.
Biết mình nào có ai đầu tá?
Sóng bể nằm nghe réo suốt ngày.

(Ngô Đức Kế dịch)

Trong bài thơ trường thiên *Làm trong đêm trừ tịch năm Ất Tỵ* (1905), Phan Châu Trinh tự chiêm nghiệm về ý nghĩa cuộc đời, về những con người xưa và nay trong lịch sử đã biết xả thân cứu vớt chúng sinh hoặc đi khắp thế gian để viết và nói lên chân lý cho muôn người cùng hiểu, rồi ông quay nhìn vào mình với một lời hỏi nồn nóng, cũng là lời thăm trách cái thái độ còn quá đủng đỉnh của mình:

*Ta ngã hà như nhân
Tuế thời thương hựu hạ?
Ngôn niệm cổ kim nhân,
Bồi hồi khởi trung dạ.*

(Ất tị trừ tịch tác)

(Ta là người thế nào,
Mà quanh năm còn nhàn rãi như thế?
Nghĩ đến người xưa và người nay,
Nửa đêm bỗng chồn sức tỉnh).

Lịch sử văn học Việt Nam

Ngay từ đầu cuộc đời cách mạng, thơ Phan Châu Trinh đã phác vẽ trung thực tính cách cá nhân ông, một con người dứt khoát cự tuyệt quá khứ, dám một mình đương đầu với cả một thể chế phong kiến hủ bại, luôn sôi sục nổi khát khao bước qua mọi lần ranh tư tưởng khó khăn nhất để tìm con đường mới. Trong tiếng nói trữ tình của nhà thơ đã thoát hiện lộ sự tinh táo của lý trí. Thấp thoáng giữa các câu thơ như có chút dư vị chua chát và đôi khi một chút xao lòng trước nỗi đau nước mắt (bài *Hoàn Vương miếu*) nhưng nhìn chung không hề nhuốm nổi sầu bi như thơ cổ mà rất đậm giọng hào hùng, biểu hiện khí cốt cứng cỏi của tâm hồn ông. Đứng trước mộ người bạn Dương Thạc chết nơi đây ải, ông đã quyết nén nước mắt vì biết trách nhiệm đối với đất nước đang đè lên vai những người còn sống, mặc dù chủ đề bài thơ là khóc bạn:

*Thanh sơn bích thủy ủng cô phần,
Phong vũ thiên nhai khắp cổ nhân.
Vị cảm tận tình quyên huyết lệ,
Hồi đầu quốc thổ chính trăm luân.*

(Khấp Dương Tú tài mộ)

Non xanh nước biếc nắm mồ côi,
Mưa gió thương ai một góc trời.
Chưa dám hết lòng tuôn nước mắt,
Trông về nước cũ vẫn chơi vơi.

(Huỳnh Thúc Kháng dịch)

Khi chia tay bạn bè tại Mỹ Tho để lên đường sang Pháp, đến một nơi xa lạ cách quê nhà nhiều vạn dặm chưa biết tương lai sẽ thế nào, và con đường lênh đênh trên biển cũng vô cùng mệnh mang hiểm trở, Phan vẫn gạt những nỗi buồn ngùi thường tình để kích thích mọi người bằng những lời khẳng khái:

*Nhật mộ Tho giang kiến liễu điều,
Tối quan tình xứ thị kim triêu.*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Biệt quân cánh úc trung nguyên sự,
Vượng khí song song quán cửu tiêu.*

(Lưu giản)

Bóng xế sông Tho liễu mấy cây,
Ân tình dào dạt bữa hôm nay.
Trung nguyên việc nước càng thêm nhớ,
Vượng khí lên cao suốt chín mây.

(Nguyễn Văn Dương dịch)

Phan còn ví mình như “cánh chim đại bàng” được ngọn gió “Phù dao” đưa lên cao hàng vạn dặm trong sách *Trang Tử* để ngầm nói cái chí “ngất trời” vốn nung nấu sẵn trong tâm can mà những người cùng thế hệ không ai có thể hiểu nổi:

*Niên tiền tiểu tác Á đông du,
Thử khứ Tây thiên hựu nhất chu.
Hồ hải vị thù nam tử chí,
Phù dao an vấn kỷ thời hưu?*

(Lưu giản)

Năm xưa Đông Á đã từng chơi,
Nay lại trời Tây vượt biển khơi.
Hồ hải thân trai chưa thỏa chí,
Phù dao sao hỏi lúc nào ngơi?

(Chúng tôi tạm dịch)

Từ không gian tù túng của kinh thành Huế, Phan đã hướng đến một không gian hoàn toàn mới lạ: biển cả mênh mông và Paris tuyết lạnh, bao quát được tầm nhìn thế giới của mình, song không vì thế mà ông lãng quên trời mây Tổ quốc:

*Ấn dương hồng vũ lãng kiêm thiên,
Lâm biệt cao ca nhất khái nhiên.*

Lịch sử văn học Việt Nam

*Tha nhật Ba Lê phong tuyết dạ,
Thi hồn do nhiều hải vân biên.*

(Lưu giản)

Mưa dằng biển Ấn sóng lưng trời,
Giã biệt băng khuâng hát mấy lời,
Mai một Ba Lê đêm gió tuyết,
Hồn thơ mây nước quẩn không rời.

(Chúng tôi tạm dịch)

Cho nên, bên cạnh giọng điệu trữ tình, thơ Phan Châu Trinh đã dần dần hình thành nên một giọng điệu khác: sự bộc bạch viễn kiến của trí tuệ và tâm thức, khí phách cá nhân. *Trữ tình - nói chí* là một đặc sắc quy định sắc thái riêng của thơ ông. Là người bị bắt đi đày Côn Đảo trước nhất trong số các sĩ phu duy tân nhưng Phan không hề có thái độ run sợ trước cái án “chung thân Côn Đảo”, nơi mà ngay như Phan Bội Châu, nghe nói đến nó vẫn không khỏi giật mình: “*Vật gì hung tợn thế?/ Mắt thấy đã kinh hồn/ Bình sinh du lịch khắp/ Chưa được đến Côn Lôn*”. Mang xiềng xích ra khỏi đô thành, Phan Châu Trinh cất tiếng ngâm lên, như một lời tuyên ngôn về tư thế ung dung đương đầu với quyền lực:

*Luy luy thiết tỏa xuất đô môn,
Khảng khái bi ca thiết thượng tôn.
Quốc thổ trăm luân dân tộc tụy,
Nam nhi hà sự phạ Côn Lôn.*

(Xuất đô môn tác)

Gông xiềng nhẹ bước khỏi đô môn,
Khảng khái bi ca lưỡi vẫn còn.
Đất nước đắm chìm dân tộc héo,
Thân trai nào có sợ Côn Lôn.

(Bản dịch Huỳnh Thúc Kháng có chỉnh lại)

Kẻ thống trị bắt Phan vì Phan chính là “xương ngôn viên” của đòi hỏi tự do dân chủ thì câu thơ khẳng định chắc nịch cái “quyền được nói”

Văn học Việt Nam (1900-1930)

của ông không ai dập tắt nổi: “*Khằng khái bi ca lữ đãn vẫn còn!*”. Bọn chúng đầy Phan ra đảo hòng làm nhụt tinh thần ông thì ông lại muốn thông báo cho bạn bè và ngay cả “đương sự” biết, rằng điều đó chỉ là vô ích: “*Đất nước đắm chìm dân tộc héo/ Thân trai nào có sợ Côn Lôn!*”.

Chất trí tuệ sẽ được tăng cường trong các bài thơ khác khi ông biết cấp cho thơ một ngữ khí kêu gọi, thức tỉnh người khác bằng sự phân tích, đối thoại sắc sảo, như bài *Lòng chí thành thấu suốt đến bậc thánh* làm ở trường thi Hương Bình Định, cùng với bài phú *Lương ngọc danh sơn* của Huỳnh Thúc Kháng và Trần Quý Cáp từng gây xôn xao trong giới sĩ tử:

*Thế sự hồi đầu dĩ nhất không,
Giang sơn vô lệ khắp anh hùng.
Vạn gia nô lệ cường quyền hạ,
Bát cổ văn chương thụ mộng trung.
Trường thử bách niên cam thóa mạ,
Bất tri hà nhật xuất lao lung.
Chư quân vị tất vô tâm huyết,
Thí hướng tư văn thán nhất thông.*

(*Chí thành thông thánh*)

*Sự thế quay đầu đã trống không,
Giang sơn khô lệ khóc anh hùng.
Muôn nhà tôi mọi cường quyền thảm,
Một giấc văn chương tám vẻ nồng.
Nếu cứ trăm năm cam mắng chửi,
Làm sao một sớm thoát xiềng gông?
Anh em nào phải không tâm huyết,
Xin đọc bài này ắt sẽ thông.*

(Tạm dịch)

Nhìn rõ sự “u mê” của đa số trí thức buổi ấy chính là do cái nạn văn chương cử tử, Phan còn nhìn rõ hơn hậu quả của tệ nạn văn chương cử tử là tự ru ngủ mình trong thân phận tôi đòi mà không có cơ hội thức tỉnh. Đưa ra một câu hỏi phản biện răn ròi, một mệnh đề đập mạnh vào lý trí

Lịch sử văn học Việt Nam

chưa hề thấy trong mạch trữ tình của thơ cổ, nhà thơ trực diện đẩy người đọc đến thẳng với chân lý: “*Nếu cứ trăm năm cam đắng chửi/ Làm sao một sớm thoát xiềng gông?*”. Và ông rất tự tin trong lời tuyên bố: “*Anh em nào phải không tâm huyết/ Xin đọc bài này ắt sẽ thông*”.

Ngoài số thơ chữ Hán, ở thời kỳ đầu Phan Châu Trinh cũng đã làm khá nhiều thơ tiếng Việt và càng về sau thì chuyển hẳn sang thơ tiếng Việt. *Tây Hồ thi tập* trong *Phan Châu Trinh toàn tập* tập hợp được 70 bài⁽¹⁾, hầu hết là thơ Đường luật bát cú, vần luật nghiêm chỉnh, làm trong khoảng 1902-1913, gồm các loại thơ xướng họa, đề vịnh, ngẫu hứng... vẫn tiếp tục các chủ đề đã nói ở trên. Nói chung, hương vị thơ Đường truyền thống đã giảm hẳn ở thơ Đường luật tiếng Việt của Phan, bởi ông không còn chú tâm mượn cảnh để gửi tình, cũng không cá thể hóa tâm trạng từ một điểm nhìn cô đơn của con người lữ du, phiêu dạt đó đây theo thân thể trôi nổi, hoặc cảm nhận thời gian và đời người như một thoáng chốc. Phan Châu Trinh dùng thơ Đường luật tiếng Việt chủ yếu để phản ánh cái nhìn thế sự của một nhà duy tân yêu nước. Ảnh hưởng sâu đậm lớp từ vựng của thơ ca tiếng Việt miền Nam nửa cuối thế kỷ XIX, thơ ông mộc mạc ít chải chuốt và dùng nhiều phương ngữ. Nhưng mặt khác, do không bị gò bó bởi ngôn từ chữ Hán trang trọng, tác giả thoải mái hơn trong dùng chữ đặt câu, đưa vào thơ những từ rất dân dã, tạo nên nhiều hình ảnh

1. Tập thơ này do vợ chồng con rể và con gái Phan Châu Trinh là ông Lê Ấm và bà Phan Thị Châu Liên sưu tập và lựa chọn từ các tập bản thảo *Quốc âm tạp vịnh* và *Tây Hồ thi tập* mang thủ bút Phan Châu Trinh, in lần đầu tại Nhà in Lê Thị Đàm, Sài Gòn, 1961, trong đó có thêm 2 bài thơ chữ Hán là *Chí thành thông thánh* và *Xuất đô môn*, 2 bài *Vọng phu thạch* và *Khi cá ăn kiến, khi kiến ăn cá* là lấy từ *Xăng Tê thi tập*, 7 bài khác do các soạn giả sưu tầm, đồng thời lại bớt đi bài *Tặng đi lơ đảng vốn có* trong nguyên cáo. Trong phần *Tây Hồ thi tập* của *Phan Châu Trinh toàn tập*, Nhóm biên soạn đã cân nhắc thêm bớt cho hợp lý hơn, nhưng vẫn sợ để lại bài *Vọng phu thạch* (tức bài *Đá trông chồng trong Xăng Tê thi tập*, in ngay phần sau) và bài *Phụ lục nguyên vận* bài thơ của Xuân Lan nữ sĩ (mà Phan Châu Trinh đã họa vắn), thành ra 72 bài. Vì thế, chúng tôi chỉ tính 70 bài.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

độc đáo với những cặp từ láy ngộ nghĩnh, táo bạo, hài hước hóa mọi thứ biểu trưng khác nhau của cả một chế độ phong kiến mà trong thơ chữ Hán ông mới chỉ dùng những ẩn dụ xa xôi. Hình ảnh Triều đình Huế ở đây hiện ra tuy cũng mang tính biểu tượng nhưng gây ấn tượng sát sườn hơn trong thơ chữ Hán nhiều. Có khi là một lũ đào kép đang diễn tuồng, cũng làm bộ làm tịch khoa phèng la đánh trống ghê gớm lắm mà rút cục mục tiêu chỉ là “kiếm mấy đồng rượu thịt” còn vận mệnh mất còn của đất nước thì hoàn toàn mù tịt:

*Đồng la trống chiến đánh vang rầy,
Ồa oà coi ra cũng sắp nầy.
Ba chú kép già ngồi vếch mỏ,
Mấy thằng hiệu đối đứng khoanh tay.
Áo quần lượt thướt tuồng anh Khách,
Dùi gậy nghênh ngang thác chú Tây.
Lạy kiếm ít đồng rỏi rượu thịt,
Hết, còn - nhà chú biết gì đây?*

(Hát bội)

Có khi đây là một ván cờ vẫn còn đủ xe pháo mã mà chỉ vì người cầm quân cứ trừ trừ không quyết nên đã đẩy mình vào thế bại, không biết gì hơn là xua đuổi đám quân tướng “lờ khờ” “lạc xạc” chạy táo tác vô phương cứu gỡ. Bài thơ có vẻ như muốn soi xét lại bài học lịch sử mấy chục năm nhà Nguyễn cầm cự với giặc Pháp ở nửa cuối thế kỷ XIX:

*Một ông tướng lác đứng trong cung,
Sĩ tượng khoanh tay chẳng vẫy vùng.
Pháo dở hai cây nằm dưới góc,
Tốt đau năm chú đứng bên sông.
Lờ khờ cặp ngựa đi tam cổ,
Lạc xạc đôi xe chạy tứ tung.
Đương cuộc ai xui mê đến thế,
Họa là tiên xuống giúp cho cùng.*

(Cờ tướng)

Lịch sử văn học Việt Nam

Những bài *Con rận*, *Con trâu*, *Chim lồng cá chậu*, *Vô đề*... đều là biểu tượng xa gần của cái xã hội quan dân cổ hủ mà Phan Châu Trinh đã chán ngán đến tận cổ:

*Túi cơm giá áo loàng xoàng vậy,
Gối tổ lung tôi lúc nhúc đây.*

(*Vô đề*)

*Nghé ngo một đời quen ghé ngo,
Năm dây đàn gảy biết nghe đâu!*

(*Con trâu*)

Ngay đến một Hòn Vọng Phu nổi tiếng đã mấy trăm năm, tiêu biểu cho tấm gương tiết liệt của người phụ nữ: “*Cái gương tiết liệt lòe trời đất/ Một mảnh kiên trinh rục núi sông*” thì ngắm cho kỹ, tâm sự trông chống vô vọng mà người ta đề cao tốt mức như thế cũng không khỏi vô ích và khô hời: “*Lòng bà thương nhớ ông như vậy/ Chẳng biết lòng ông có rứa không?*” (*Vịnh đá Vọng Phu ở Phù Cát*). Phán xét các nhân vật quá khứ, Phan thành kính chia sẻ tấm lòng yêu nước thương dân cao cả của một Nguyễn Đình Chiểu: “*Huyết lệ trăm dòng đau Tổ quốc/ Văn chương một mạch rạn mi môn*”, nhưng ông lại trở nên “nanh nọc” trước cách hành xử khôn khéo của một Tôn Thọ Tường: “*Một khoang trông thấy gọi rằng khôn/ Đéo ỏm tau đây chấp cả phôn/ Giả cáo dềnh dàng hơi mượn cớ/ Bắt gà lếu lảo thói quen chồn*”. Giọng thơ Phan Châu Trinh hết sức chua cay, cảm hứng trào lộng giúp ông sáng tạo được những từ thật đắt, không thuộc phạm trù ngôn ngữ cao cấp mà là ngôn ngữ trần trụi của đời sống. Có thể nói *bút pháp trào tiêu* kể cả *tự trào* là một đặc sắc nữa sẽ hòa quyện với *bút pháp trữ tình-nói chí*, chi phối phong cách thơ trong suốt cuộc đời nghệ sĩ của ông (thơ vịnh *Cu ngoài trách cu trong*, *Cu trong họa lại*, thơ *Trời chiều chuyển mưa con gái cời quần lội sông*, *Chim lồng cá chậu*, *Nhắn khách*, chùm thơ *Tặng Ấm Bảy cưới vợ*, chùm thơ *Thi xưa họa lại* mười bài thơ của Tôn Thọ Tường...). Ngắm lại mình từng luống công học hành thi đỗ rồi ra làm quan trong suốt hai năm, Phan không ngại tự ví với một ả điểm trót bán thân vào nơi chẳng ra gì chỉ vì vương

Văn học Việt Nam (1900-1930)

víu những duyên nợ không đầu từ kiếp trước, nay đã đến lúc quyết “phải sạch” mọi ơn nghĩa để tìm con đường khác: “Ngài ấy ơn kia thôi phải sạch/ Chim trời cá nước rộng thênh thênh” (Tặng đi lơ đàng).

Trong *Tây Hồ thi tập*, trữ tình - nói chí điểm xuyết hơi hướng trào lộng cũng có những sắc thái biểu hiện khác nhau. Có những bài ít chất hài hước hơn chất trữ tình, cách nói chí cũng khéo léo che giấu một tâm sự:

Trăm nhồi mười nắn tính không hoi,
Đèn sáp khen người khéo dẻo dai.
Giữ chặt mối tim trong mấy tấc,
Lăn tròn cái xác biết bao ngoi.
Cháy đầu bởi đỡ cơn tâm tối,
Nóng ruột càng thêm sự sáng soi.
Mở cửa vì đầu nên gió lọt,
Trót đem nhỏ giọt tỏ cùng ai.

(Đèn sáp)

Có bài lại tiếp tục giọng thơ khẩu khí, bộc lộ tư thế con người mình như một thách thức với hoàn cảnh:

Làm trai đứng giữa đất Côn Lôn,
Lùng lầy làm cho lở núi non.
Xách đá đánh tan năm bảy đống,
Ra tay đập bể mấy trăm hòn.
Tháng ngày bao quân thân sành sỏi,
Mưa nắng chỉ sờn dạ sắt son.
Những kẻ vá trời khi lở bước,
Gian nan chi kể sự con con.

(Đập đá)

Toàn bài thơ đều sử dụng thủ pháp cách điệu trong mọi chi tiết, có tác dụng nâng lên rất cao một hình tượng duy nhất: hình tượng con người ôm chí “vá trời” đứng vượt trên hẳn mọi thứ hình phạt khổ sai nặng nề của luật pháp thống trị. Bằng nghệ thuật lựa chọn những cấu trúc từ ngữ

Lịch sử văn học Việt Nam

lập âm liên tiếp (*Làm trai đứng giữa đất Côn Lô/ Lũng lầy làm cho lở núi non...*) và những cụm từ song âm tiết rất giàu sức vang hưởng: *Côn Lô, lũng lầy, núi non, sành sỏi, sắt son, gian nan, con con*, Phan Châu Trinh đã tạo nên cả một “dàn hợp xướng” trầm hùng ca ngợi sự nghiệp “Ngu Công dời núi”, qua đấy hoán cải thân tình thân phận kẻ tội đồ đang thi hành án thành người tự do.

Lại cũng có bài trữ tình - nói chí thông qua việc miêu tả cố tình thi vị hóa bức tranh thiên nhiên “tù ngục” mà nhà thơ-người tù đang ném trái, đưa đến cảm hứng đột khởi ở hai câu kết:

*Bơ vơ nước cũ biển ra cồn,
Ai ngờ còn đây chút núi non.
Gành lở rạch hai vùng Quế hải,
Chó gà riêng một cụm Đào nguyên.
Bốn mùa hoa quả quên sầu thuế,
Một năm giang sơn đủ đại khôn.
Cả thấy anh em đừng bức bối,
Chẳng gan chưa dễ tới Côn Lô.*

(Hòn Côn Lô, I)

*Thương tang đời đổi mấy thu đông,
Cụm núi Côn Lô đứng vững trơ.
Bốn mặt giày vò oai sóng gió,
Một mình che chở tội non sông.
Cỏ hoa đất ấy cây trăm thức,
Rỗng cá trời riêng biển một vùng.
Nước biếc non xanh thiêng chẳng nhẽ,
Gian nan xin hộ bước anh hùng.*

(Hòn Côn Lô, II)

Nhưng trữ tình - nói chí gây phấn hứng cao nhất cho cả chủ thể lẫn khách thể là khi nhà thơ bắt đầu bút mình ra khỏi bối cảnh đất nước để hướng tới một chân trời hoạt động khác, rộng lớn, mới mẻ, mang tầm vóc nhân loại. Tiếp tục bài *Lưu giản* trong phần thơ chữ Hán, bài *Qua*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Tây lưu tặc nước nhà mở ra một không gian nghệ thuật dồi dào ý nghĩa, trong đó cái khái niệm cổ điển là “giang san” bắt đầu được nhìn theo một trường ngữ nghĩa mới, và ý chí kiên định của con người cứu nước họ Phan bộc lộ dưới dạng tự bạch vừa bi vừa hài cũng là một lời giải thích mới đối với người ở lại - ra đi vẫn là tiếp tục “gánh giang san” vốn đã tự nguyện suốt đời gánh nó, nhưng *giang san* này quyết không thể là cái *xã tắc* bo bo “bế quan tỏa cảng” kiểu cũ:

Làm trai trót gánh gánh giang san,

Dám nài xa xôi bỏ giữa đàng.

Coi lại chỉ còn ba tấc lưỡi,

Trải qua đã nát mấy buồng gan.

Tếch dương Ấn Độ nhì thiên hạ,

Lên tháp Ba Lê nhất thế gian.

Mượn bút Tương Như để mấy chữ,

Thân này đành phú với giang san.

Sau *Tây Hồ thi tập* là *Santé thi tập*, tập thơ viết trong ngục Santé ở Pháp năm 1914-1915, gồm 230 bài⁽¹⁾, một tập thơ thất ngôn bát cú tiếng Việt thuần nhất, không hề chen lẫn tứ tuyệt hay cổ phong. So với *Tây Hồ thi tập*, thơ thất ngôn ở đây có những dấu hiệu đổi mới trong cảm hứng cũng như thi pháp. Giữa tình cảnh vô cơ bị nhốt vào tù, không tìm ra lý do kết án mà vẫn không được thả, một nhân cách khí khái như Phan Châu Trinh tất nhiên không thể không phản nộ. Trong các lá thư gửi

1. Theo kiểm kê của Nguyễn Văn Dương, *Santé thi tập* gồm tất cả 228 bài. Đó là ông không tính đến 3 bài “truyền văn” mà Lê Ấm chép được và in trong *Tây Hồ thi tập* và *Santé thi tập*, Nhà in Lê Thị Đàm, Sài Gòn, 1961. Nhưng chính ông cũng nói “không có ai nghi ngờ tính chân thực” của 3 bài này (*Tuyển tập Phan Châu Trinh*, sđd, tr.223). Các soạn giả *Phan Châu Trinh toàn tập* kế thừa tinh thần đó, thu thập được tất cả 231 bài. Tuy nhiên, cũng theo Nguyễn Văn Dương thì bài 21 *Gió non thổi cạnh buồm thuyền...* vốn đã được Phan Châu Trinh ngâm tại Mỹ Tho năm 1910 và được tác giả sao lại trong *Quốc âm tạp vịnh*, nên chúng tôi tạm không tính vào đây.

Lịch sử văn học Việt Nam

Chánh cảnh sát Caron, người trực tiếp hỏi cung mình, ông đã công khai tố cáo những việc làm bất minh, thậm chí còn mắng nhiếc, chàm chọc, thách thức sự nhẫn nại của ông ta một cách đầy kiêu hãnh. Nhưng trong thơ, lạ thay, ta lại thấy hiện diện một Phan Châu Trinh từ tốn, bình thản, kể cả cái việc ông bị đánh túi bụi lúc mới vào nhà tạm giam (dépot) cũng được kể lại có phần điềm đạm:

*Truyền đem giam lại khám Để Pô,
Xám, trắng, vàng, đen lẫn một bồ.
Quân cướp, quân hoang, rằng bậy bạ,
Đũa ôm, đũa đánh, luống hồ đồ.*

(Vào khám Để Pô)

Hình như lúc này ông mới thấm thía mặt trái của “tám huân chương” dân chủ mà từ lâu ông hết lòng kỳ vọng. Lời thơ như một sự chiêm nghiệm có chứa chút tủi hổ:

*Pháp luật văn minh đâu mất cả?
Chỉ thừa sách vở, luống trâu bò!*

(Vào khám Để Pô)

Tuy vậy, con người trữ tình-nói chí của Phan Châu Trinh không vì thế mà đổi thay. Vẫn cốt cách cứng cỏi ấy sau bao năm đắng cay hoạn nạn, duy chất hài hước thì tăng thêm, giọng cười như hóm hỉnh hơn:

*Một ngày dùng bữa hai lần xúp,
Ba đứa chia nhau một ổ mì.
Tám kiếp trâu già chi sợ ách,
Ngồi buồn lắc vế cú ngâm thi.*

(Vào ngục Santé, I)

*Từ ấy giam luôn tám tháng tròn,
Nhờ trời ngủ kỹ lại ăn ngon.
Ngày ba lần xực coi còn đói,
Đêm chín giờ ngồi ngáy vẫn dòn.*

(Vào ngục Santé, II)

Song điều đáng kể là trong *Santé thi tập*, những bài trực tiếp trữ tình - nói chí lại không có nhiều. Phải nói, bị hãm vào một cuộc sống nhà ngục hết sức tăm tối, một người có bản lĩnh và ý chí kiệt xuất thường bao giờ cũng biết nén mình. Phải dành tâm sức cho những việc trọng đại còn đợi mình trong những ngày tự do sẽ tới chứ tội gì phung phí vào những việc nhỏ nhặt vô ích. Phan Châu Trinh là kiểu người như vậy. Cho nên ông đã không để tâm nhiều lắm đến những điều bất hạnh hàng ngày mình phải gánh chịu mà biết gạt chúng sang một bên, dành phần lớn thời gian cho việc giải trí mà cũng là việc ôn luyện trí tuệ rất cần thiết đối với một trí thức ở tuổi ông: Ông duyệt lại kho tri thức phong phú của mình về thành ngữ, ca dao, tục ngữ cũng như vô vàn kinh nghiệm sống thực tiễn mà chính ông từng ném trái, cộng với những kiến thức Hán học tích lũy trong suốt thời trai trẻ, rồi nghiền ngẫm thật sâu cái triết lý chứa đựng trong đó bằng cách mượn chúng làm đầu đề để diễn giải thành những bài thơ Đường luật, giúp quên đi mọi nỗi phiền muộn của cảnh sống trong tù. Bằng lợi khí trào lộng sắc bén, Phan Châu Trinh chủ tâm khai thác chúng ở khía cạnh hài hước mà dân gian đã gửi gắm trong từng câu chữ, biến những mệnh đề cô đúc thành các hoạt cảnh sinh động, làm sống lên hình ảnh muôn mặt cái xã hội “đất lề quê thói” trong quá khứ của Việt Nam. Đó là một xã hội vẫn giữ được nhiều phong tục thuần hậu trong dân chúng: “Đói cho sạch rách cho thơm”, “Ăn coi nổi ngồi coi hướng”, “Ăn trái nhớ kẻ trồng cây”, “Uống nước chùa cạn”, “Rậm người thì đỏ, rậm cỏ thì đen”; nhiều truyền thống đạo lý tiếp nối hàng nghìn năm không phai nhạt: đạo cha con, mẹ con, anh em, vợ chồng, thầy trò, bầu bạn: “*Thế gian khó nhất đạo làm cha/ Trước phải lo sao sạch thói nhà/ Khuôn rập dễ in từ thuở bé/ Méo tròn làm mẫu bởi mình ta*” (Đạo cha); “*Hùm dữ nỡ nào ăn thịt trẻ/ Quạ lành còn biết sún mồi ngon/ Giàu mâm thịt cá thêm vang vẻ/ Khó miếng canh rau cũng vẹn tròn*” (Đạo con)... Một xã hội tích lũy được nhiều kinh nghiệm sống quý báu để tồn tại trong trường kỳ lịch sử: “Đông tay vỗ nên bộp”, “Chuông có đánh mới kêu, đèn có khêu mới tỏ”, “Thiệt vàng không sợ chi lửa”, “Thương thì cho roi cho vọt, Ghét thì cho ngọt cho ngào”, “Khôn ngoan đối đáp người ngoài,

Lịch sử văn học Việt Nam

gà cùng một mẹ chớ hoài đá nhau”, “Học thầy không tày học bạn”, “Của cớ bạc để ngoài sân, Của phù vân để ngoài ngõ”, “Tấc bóng lông vàng”, “Cây cao thì phải gió day, Người cao thì phải đắng cay trăm chiều”...

Nhưng cái xã hội tưởng chừng yên ả ấy cũng chứa đựng trong nó khối mầm ung nhọt, những thói tẻ làm lu mờ mọi điều tốt đẹp: nào “Đục nước béo cò”, “Luồn gió bẻ măng”, “Ăn cháo đá bát”, nào “Kẻ ăn mắm người khát nước”, nào “Lươn vắn chề chạch dài”, “Trâu cột ghét trâu ăn”:

*Con ăn con cột bởi vì đâu?
Nên nổi xui trâu lại ghét trâu.
Đầy đói xóp ve còn xô mũi,
Nó no kênh cộ lại nghênh đầu.*

Quan trọng hơn, một xã hội suốt hàng nghìn năm cứ luẩn quẩn trong một tầm nhìn chật hẹp: “Gà cổ ăn quần cối xay”, “Đi ỉa không biết đàng về”, “Mất trâu mới lo sửa chuồng”, “Nước đến tròn mới nhảy”, “Xe dây buộc mình”, “Chuột bầy đào không nên hang”... chỉ vì cái bản tính tư lợi, co cụm lại trong việc vun đắp cho cá nhân - gia đình, dòng họ: “Đền nhà ai nhà ấy tổ”, “Trâu chết mặc trâu, bò chết mặc bò, củ tỏi dặt lưng”, “Hàng xóm cháy nhà bằng chân như vại”:

*Chạy chữa bốn bề coi lúc nhúc,
Ngồi yên một chỗ vững cha chà.
Rủi may trời mặc đền nhà nấy,
Tuông chạm chi đâu bát sòng ta.*

Trong một xã hội như thế, có đủ mọi hạng người tốt xấu, dở hay, “Mạnh sống bống chết”. Nhưng cái xấu thường đập vào mắt mọi người và được miệng thế nhanh chóng đồn thổi. Nào là hạng keo kiệt “Vắt chày ra nước”, “Rán sành ra mỡ”, “Luộc trứng húp nước”, “Ăn mắm mút giò”; hạng khôn vặt “Bắt cá hai tay”, “Ăn cỗ đi trước lội nước đi sau”, “Tốt khoe xấu che”... Bên cạnh những kẻ đồ kỵ, ganh ghét “Thờn bơn méo miệng chê chai lệch mõm”, “Chị chẳng muốn cho em trắng đùi”... là những kẻ thích lên mặt khoe khoang “Mèo khen mèo dài đuôi”, mà kỳ thực lại rỗng tuếch “Tốt mã giề cùi”, hoặc những kẻ gặp thời đắc

chí “Nghênh ngang như làng không ông xã”, “Nước lụt chó ngồi giàn gác”, dựa dẫm nịnh bợ “Thấy người sang bắt quàng nhận họ”, “Theo voi trông ăn bã mía”, lòe trên nạt dưới “Rung cây nhát khi”, “Mềm nắn rắn buông”...

Vận dụng phép liên tưởng, trong khi triển khai mỗi đầu đề, Phan Châu Trinh đã đưa thêm vào thơ mình hàng loạt thành ngữ tục ngữ và điển cố Hán học ngoài câu ca dao hay thành ngữ sẵn có. Kết quả, tập thơ đã tích hợp được một khối lượng vốn liếng văn học dân gian cũng như tri thức văn hóa phương Đông cực kỳ phong phú. Tuy vậy, tác giả cũng đã phải kỳ công chú thích các loại “điển cố” mà đôi khi ông đưa vào theo ngẫu hứng, nếu không người đọc khó biết ông định nói gì. Bởi thế, không phải không có lý khi Nguyễn Văn Dương cho rằng *Santé thi tập* gồm một phần lớn những bài “phú đắc”, tức là những bài diễn đạt lại cái “sự lý đương nhiên” của phương ngôn tục ngữ, và “chủ ý của người làm thơ chỉ là trổ tài ghép câu lắp chữ, để mua vui cho mình, mua vui cho người”⁽¹⁾. Không chú ý đến thực tế đó sẽ dễ rơi vào lúng túng trước những bài thơ không hẳn đã nói lên tư tưởng thực của nhà thơ. Chẳng hạn loạt bài bàn về “ngũ luân”: “*Năm luân đứng trước nghĩa vua tôi/ Trên dưới từ xưa sẵn định ngôi/ Thống trị cầm quyền thay mặt nước/ Khuông tương ra sức đỡ tay trời*” (*Luận vua tôi*). Có người cho đây là những ảnh hưởng phong kiến còn rớt lại trong quan điểm tác giả. Lại có người nghĩ rằng Phan Châu Trinh muốn xây dựng một chế độ quân chủ lập hiến. Sự thực, trong hành trang tư tưởng của mình, chưa ở đâu Phan thừa nhận sự cần thiết phải bảo lưu vị thế ông vua trong một xã hội dân chủ pháp trị. Ông gần với lập trường trực trị của Nguyễn Văn Vĩnh mà không gặp gỡ chủ trương lập hiến của Phạm Quỳnh. Tất nhiên Phan chẳng cực đoan đến mức bác bỏ cả những đạo lý truyền thống sâu bền của dân tộc. Cũng vào thời gian sống trong nhà ngục Santé, ông có viết 5 bài *Gia huấn ca* bằng thể lục bát nhằm truyền bá các quan niệm “từ”, “hiếu”, việc “dạy con”, “dạy vợ”, “chọn dâu”... sao cho phù hợp với tình người, giữ được

1. Xem Nguyễn Văn Dương, sdd, tr.220.

mối quan hệ thuần hậu từ xưa trong làng ngoài nước: “*Thối nhà đại đột đã hư/ Còn trông thối nước thuần từ được sao?*” và thoát khỏi áp lực của các thứ lễ giáo cực đoan, cũng nhắc: “*Khóc măng nằm giá những người/ Nói cao khó với, rã rời bụng con*”, cũng thoát khỏi áp lực của những gì nằm ngoài tình nghĩa: “*Thối đời cha mẹ lạ sao/ Tìm đôi định lửa tâm phào góm gang/ Nom nom thấy chỗ giàu sang/ Vin chân hót căng vợ quàng cho con*”. Nhưng rõ ràng vào năm 1915, quan điểm “tôn vua” không còn chút ám ảnh nào trong tâm tưởng nhà duy tân Phan Châu Trinh. Vì thế, điều cần thiết là định dạng đúng tư tưởng nghệ thuật của *Santé thi tập*. Nội một việc lấy cảm hứng từ tục ngữ ca dao và cả những điển ngữ trong sách vở Hán học cũng cho thấy, *Santé thi tập* không phải là tập thơ phản ánh trực tiếp kiến giải chính trị nóng hổi của nhà thơ vào thời điểm ông sáng tác. Là người cách mạng, ông không hề quên ý nghĩa tuyên truyền cách mạng của hoạt động văn học. Nhưng qua thông tin của Nguyễn Ngô Ngạc, người sao chép *Santé thi tập*, ta biết đối tượng tuyên truyền của tập thơ mà Phan Châu Trinh nhắm tới là quảng đại quần chúng trong nước chứ không phải sĩ phu. Mà trong hoàn cảnh 20 năm đầu thế kỷ XX, đặt những vấn đề quá cấp tiến cho quảng đại quần chúng ở Việt Nam hẳn sẽ rơi vào không tưởng. Phan Châu Trinh biết thế nên chỉ có thể nương theo ca dao tục ngữ mà phơi bày thực trạng đất nước, điểm xuyết chút ít tư tưởng của mình, uốn nắn những gì có thể uốn nắn được một cách khéo léo nhẹ nhàng. Dễ hiểu vì sao Phan dùng từ “chủ tịch” để nói đến vua - ông muốn lay chuyển dần cái định kiến đã ăn quá sâu vào đầu óc của toàn xã hội: “*Xưa nay gọi nước của vua rồi/ Sống thác nên hư bỏ mặc đời*”. Cũng dễ hiểu vì sao lấy đầu đề là “Trai thì năm thê bảy thiếp, gái phải chính chuyên một chồng” nhưng trong thơ ông lại hàm ý phê phán hiện tượng bất công đó: “*Choanh mặt mày râu vợ mãi mãi/ Ép phường khăn yếm phải chong chong*”. Và cũng không loại trừ cả những điểm còn hạn chế có thực của Phan, nó là quán tính, nói như Nguyễn Văn Dương, trong “tứ dân” thì ông vẫn theo trình tự sĩ, nông, công, cổ⁽¹⁾.

1. Xem Nguyễn Văn Dương, sdd, tr.221.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Cách dùng chữ của Phan Châu Trinh trong *Santé thi tập* phải nói là táo tợn. Ông không ngại đưa vào thơ vô số chữ tục như “cút”, “đái”, “trôn”, “cặc đái”... từ trước cho đến lúc đó vẫn rất kiêng kỵ ở những thi đàn tao nhã, và cũng hiếm khi dùng trần trụi ngay cả ở trường thơ trào phúng. Tiếng tục vào thơ ông tự nhiên như nó từng được dân gian sử dụng hỗn nhiên trong nhiều loại hình văn học (*Năm thẳng vác mẹ đi chôn/ Vác ra khỏi cửa phéch (vạch) l. ra coi* - Câu đố Nghệ Tĩnh):

*Rủi thì trật cọc trôi vào bãi,
Lè lưới đưa trôn cứ chịu liều.
(Ốc không mang nổi ốc,
Còn muốn mang cả cọc cho rêu)*

*Xuôi bướm thuận gió chú rồi anh,
Cặc đái gây nhau lúc thác ghềnh.
(Xuôi bướm thuận gió chén chú chén anh
Lên thác xuống ghềnh cặc tao đái tở)*

*Bao nhiêu thua sút tự xưa nay,
Voi ngựa về Tàu cút đái dây.
Râm rột bành yên, Nam cống sạch,
Nghênh ngang khai thối, Bắc thừa đây.*

(Voi ngựa về Tàu, cút đái để dây)

Có những bài trong tập thơ ảnh hưởng khá rõ thơ Hồ Xuân Hương, như bài vịnh câu thơ “*Một trái trăng thu chín lôm lôm*”, hay bài “*Ăn cháo đái bát*” là một dạng ngôn từ Hồ Xuân Hương thấm vào giọng điệu khiến có thể nhầm lẫn giữa hai tác giả:

*Thối chi bạc bẽo nghĩ mà coi,
Ăn cháo rồi xây đái bát hồi.
Mới húp quanh đây chưa quệt mỡ,
Sẵn đồ rác đó đã dìa bôi.*

Lịch sử văn học Việt Nam

*Thiếu chi hề xó dây tơ nhợp,
Mấy tí công ơn phũai sạch sồi.
Có lúc đầu đànng ngồi liếm lá,
Cơm thừa ai thí lũ quân toi.*

Với câu ca dao quen thuộc “Đêm khuya tối lửa tắt đèn/ Heo kêu con khóc tòm tem chống đời” ông đã chuyển hẳn sang một bài thơ tự sự mà người trần thuật vừa đứng ngoài câu chuyện lại vừa như nhập thân vào vai người vợ bằng cái giọng chanh chua xen lẫn thích thú:

*Heo, con, đèn, lửa xúm làm rầy,
Còn một ông chồng cũng nhợp thây.
Dặn cả vừa nhà thêm trái bưởi,
Rảnh rồi tan hợp muốn vào đây.
Bốn bề quáng mắt hành luôn xác,
Một chút qua tay sướng cả bấy.
Nhen nhúm nhờ trời qua vận đỏ,
Tiền heo chất chặt để con đây.*

Vượt xa *Tây Hồ thi tập*, Phan Châu Trinh dùng ngôn ngữ miền Nam không hạn chế, ông nâng phương ngữ lên cấp độ ngôn ngữ bác học, cấp cho nó những giá trị thẩm mỹ khó chối cãi. Bên cạnh những thể nghiệm chưa thành công, rất nhiều cụm từ song âm tiết vốn là tiếng địa phương đã trở thành quen thuộc và gây ấn tượng đặc biệt cả về âm và nghĩa trong câu thơ luật Đường của ông: *ngoe ngoét, hơ hồng, chàng ràng, thi than, vắng vắng, ngó nghé, trảm trảy, lít chít, xoi moi, loi Choi, tơ mơ, lột lỏe, láo liến, lỏng nhổng, hớ hếch, quơ quàng, lẩn dẩn, cửa cạnh, nổng nảo, xớ rớ, hơ hồng, hăm he, trắc trểu, lỉnh lãng...*

Bằng sự quan sát tinh tường xã hội nông thôn Việt Nam, Phan Châu Trinh vẽ lên rất đúng tính nết, thói quen của từng loài gia súc: “*Liếm chân liếm đít xăn vắn mãi/ Trông dưới trông trên dón dác thôi*” (Nước lụt chó ngồi giàn gác); “*Lúa thóc no điều cù rúc mãi/ Tro than ngựa căng bới đào vung*” (Gà mình bới bếp mình); ông cũng tái hiện đúng ngôn ngữ hay tâm trạng của từng giới người: “*Vận nhặt vận khoan không chỗ hờ/ Bất tròn bắt méo đủ bề thôi*” (Dâu tặng bà gia); “*Bà khéo lời thôi giọng bắc cầu/*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Nào ai dám động cẳng bà đầu/ Người sao lắm phước đầu thờ mẹ/ Tôi khéo vô duyên mẹ tớ đầu” (Bà gia họa lại)... Có thể nói ông đã đào xới sâu thêm điển hình tâm lý của nhiều loại hình nhân vật khác nhau, từng được kinh nghiệm dân gian bao nhiêu đời đúc kết, trong đó hình như ông “đi guốc trong ruột” một loại mà mình có dịp va chạm tiếp xúc nhiều nhất - tầng lớp quan lại:

Chữ nghĩa khen ai khéo đặt bày,
Chữ quan hai khẩu găm thày lay.
Giảng đầu đã chắc nhờ che chở,
Thêm miệng nên sinh lắm vận xoay.
Nói hiếp nói gian thêm đủ mực,
Bắt tròn bắt méo cả hai tay.

Chữ quan hai chữ khẩu
Thiên hạ kìa ai muốn nói gian,
Phải xin kiếm miếng để làm quan.
Trăm điều chỉ thích tuồng thêu dệt,
Hai miệng nên mua bực thép gang.
Mặc sức khua hầu rồi múa lười,
Dám ai chọc mắt lại trên gan.
(Muốn nói gian, làm quan mà nói)

Ông lại cũng hé nhìn thấy một sự bất công nào đó không bởi ở tính người ngay hay gian, ở vận số may hay rủi mà bởi địa vị xã hội: “Tiền vào nhà khó như gió vào nhà trống”, “Thần thể đồng tiền, Oai quyền thúng thóc”:

Thử xem trước mắt người thiên hạ,
Đệ nhất nhà quan nhị chủ điền.

Ông không quên để tâm đến một vài hạng người cơ cực: “Ngãi mẹ ơn cha trời đất nặng/ Bán con đợ vợ tháng ngày lần” (Lấy chi mà trả ái ân, Lấy chi mà nộp công ngân cho làng), hạng người bị hà hiếp bóc lột từ đời cha đến đời con cho kỳ đến sức cùng lực kiệt: “Ách đời mang cổ tự thời cha/ Nhiều người hốt cút mua nên ruộng/ Lắm kẻ theo đuôi tạo nổi nhà/

Lịch sử văn học Việt Nam

Tuổi tác ngày nhiều rơm cỏ ít/ Đền ơn chẳng tính tính cặng da” (Trâu già than thân). Hình ảnh người lính được diễn tả dưới đây cũng thuộc loại thấp cổ bé miệng, song hình như không phải là anh lính trơn “Ba năm trấn thủ lưu đồn/ Ngày thì canh điểm tối đồn việc quan” mà là một trang “chinh phu” cũng biết dấn thân vì non nước:

*Nhớ vợ thương con dạ nặng trĩ,
Lên non còì túc, lệnh đòi đi
Ba quân hiệu giáp, nghe vang cả,
Hai mối tình sâu, rẽ sá chi.
Non nước trót vương cơn bấn loạn,
Cửa nhà đành chịu kiếp phân ly.
Gươm thiêng một lưỡi anh từ già,
Giọt máu anh hùng lụy nữ nhi.
(Lên non túc một tiếng còi,
Thương con nhớ vợ lệnh đòi phải đi)*

Cũng có phần tương tự là hình ảnh một loại người tự rước lấy những việc nặng nhọc không đi đến đâu, song ngẫm cho kỹ chưa hẳn đã lường công vô ích: con dã tràng xe cát. Anh chinh phu phải vứt bỏ hạnh phúc gia đình, con dã tràng cặm cụi ngày đêm trên bãi biển... hay chính là nhà ái quốc họ Phan đang nghiệm sinh về thân thế đám người nổi trôi vì đất nước như các chí sĩ buổi giao thời cùng thế hệ với ông:

*Nhọc mình chi lắm dã tràng ôi,
Xe cát xưa nay chẳng thấy rồi!
Tháng lụn, năm qua, cà cùm đầy,
Bãi dài, sóng cả, tạt xô bồi.
Mượn hồn Tinh Vệ thù cho biển,
Hóa kiếp Ngu Công chống với trời.
Cuộc thế tang thương đâu đã chắc,
Thân này xin hãy bạn cùng người.
(Dã tràng xe cát biển Đông,
Nhọc mình mà chẳng nên công cán gì)*

Hai bài thơ vừa dẫn hay một đôi bài nữa như “Đem em mà bỏ giữa ghềnh, kéo neo mà chạy sao đành chàng ôi” có thể nói đi lạc ra ngoài giọng điệu chung của *Santé thi tập*, ở chỗ trở lại rất đậm hướng nội và trữ tình. Đó là những bài nằm trong dòng mạch phối bày tâm trạng cá nhân cùng loại với ba bài “truyện văn” đã dẫn ở đầu. Chúng là những dấu mốc tạo nên sợi chỉ nối liền *Santé thi tập* với *Tây Hồ thi tập* và phần thơ chữ Hán của Phan Châu Trinh.

III. TÌNH QUỐC HỒN CA VÀ NGŨ KHÍ PHÊ PHÁN

Tình quốc hồn ca I gồm 467 câu thơ và *Tình quốc hồn ca II* gồm 500 câu thơ, đều bằng thể song thất lục bát. Hình thức thể loại thống nhất, tiếng nói nghệ thuật giữa hai phần cũng thống nhất - là tiếng nói phê phán, cảnh tỉnh. Duy đối tượng phê phán thì không phải là một. Một bên hướng vào nội bộ dân tộc, một bên đối thoại với Chính quyền chính quốc và Chính quyền thực dân. Thời điểm sáng tác của mỗi phần cũng khác nhau. Theo Huỳnh Lý, *Tình quốc hồn ca I* được viết trong nửa đầu năm 1907. Nguyễn Văn Dương căn cứ vào di cảo nằm lẫn trong bản thảo *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*, suy đoán *Tình quốc hồn ca I* có thể được “sáng tác hoặc sao lại” vào năm 1912 hay chậm lắm là đầu 1913⁽¹⁾. Chưa có một cứ liệu nào để khẳng định dứt khoát, nhưng đối chiếu phong cách tác phẩm với tình hình thực tế, những năm đầu thế kỷ XX khởi sự công cuộc duy tân, cả nước tràn ngập một không khí quyết tâm đổi mới sục sôi chưa từng thấy. Phong trào bùng lan nhanh chóng tạo một niềm phấn khích cho người cầm bút khiến lời lẽ cũng sục sôi nhiệt huyết, khác những chặng đường thoái trào về sau. *Tình quốc hồn ca I* mang rõ dư vị của thời kỳ tràn ngập niềm tin về việc tự lực tự cường nói trên. Chúng tôi nghiêng về giả thuyết coi đây là tác phẩm đã được thai nghén trong hai năm 1906-1907 và hình thành văn bản đầu tiên vào năm 1907, rất có thể đã được Trường Đông Kinh nghĩa thực ấn hành. Về sau, khi sang Pháp, Phan Châu Trinh chép lại, tu chỉnh lại,

1. Xem Nguyễn Văn Dương, sdd, tr.119-120.

và thêm một vài phần cuối nhưng chưa xong. Còn *Tinh quốc hồn ca II* thì không có vấn đề gì nghi vấn về thời điểm, được sáng tác khoảng cuối 1922, khi Phan đã chuyển xuống Marseille và sau khi đã xảy ra các sự kiện Khải Định sang Pháp, nước Pháp mở Triển lãm thuộc địa ở Marseille.

Tinh quốc hồn ca I gồm 12 đoạn, so sánh 12 phương diện về dân khí dân trí các nước văn minh trên thế giới và dân tình nước ta: trong khi người nước ngoài có chí cao, dám chết vì việc nghĩa, vì lợi dân ích nước, thì người nước mình tham sống sợ chết, chịu kiếp sống nhục nhã đọa đày; trong khi người ta dẫu sang hay hèn, nam hay nữ ai cũng lo học lấy một nghề thì người mình chỉ biết ngồi không ăn bám; trong khi họ có óc phiêu lưu mạo hiểm, dám đi khắp thế giới mở mang trí óc, thì ta suốt đời chỉ loanh quanh xó bếp, hú hí với vợ con; trong khi họ có tinh thần đùm bọc, thương yêu giúp đỡ lẫn nhau, thì ta lại chỉ quen thói giành giật, lừa đảo nhau vì chữ lợi; trong khi họ biết bỏ vốn lớn, giữ vững chữ tín trong kinh doanh làm cho tiền bạc lưu thông, đất nước ngày càng giàu có, thì ta quen thói bất nhân bất tín, cho vay cắt cổ, ăn quỵt vỡ nợ, để tiền bạc đất đai trở thành vô dụng; trong khi họ biết tiết kiệm tang lễ, cư xử hợp nghĩa với người chết, thì ta lo làm ma chay cho lớn, đến nỗi nhiều gia đình bán hết ruộng hết trâu; trong khi họ ra sức cải tiến phát minh, máy móc ngày càng tinh xảo, thì ta dẫu óc thủ cựu, ếch ngồi đáy giếng, không có gan đua chen thực nghiệp; trong khi họ giỏi tổ chức công việc, sắp xếp giờ nghỉ giờ làm hợp lý, thì ta chỉ biết chơi bời, rượu chè cờ bạc, bỏ bê công việc; trong khi họ biết gắng gỏi tự lực tự cường, tin ở bản thân, thì ta chỉ mê tín nơi mô mả, tướng số, việc gì cũng cầu trời khấn Phật; trong khi họ làm việc quan cốt ích nước lợi dân, đúng là “đầy tớ” của dân, được dân tín nhiệm, thì ta lo xoay xở chức quan để no ấm gia đình, vênh vang hoang phí, vợ vét áp bức dân chúng. Hai đoạn sau cùng nói về ý thức tranh đua cải tiến các mặt hàng mới và tốt đem đi bán nước ngoài, tăng thêm tư bản cho nước nhà, và việc xây dựng ngành y học hiện đại đủ các chuyên khoa ở các nước tiên tiến,

song chưa đưa ra hình ảnh đối chứng về thói tẻ của người nước mình, có lẽ do viết chưa xong⁽¹⁾.

Tình quốc hồn ca II gồm 5 đoạn: mở đầu, nhắc lại quá khứ oai hùng của dân tộc, đồng thời phê phán nhà Nguyễn ngu dốt, nhắm mắt bắt chước luật pháp, khoa cử của nhà Thanh, để ra một bộ máy cầm quyền hủ bại dẫn đến nước mất về tay người Pháp; đoạn 2 nhấn mạnh sự hy sinh xương máu và tiền của của người Việt giúp nước Pháp trong Thế chiến I nhưng lại bị nước Pháp đối đãi tệ bạc, lừa bịp, vắt chanh bỏ vỏ, tăng sưu thuế, giám sát vợ vệt cả khi người Việt đi lính trở về; đoạn 3, công kích thực dân Pháp đầu độc dân Việt bằng thuốc phiện và rượu, đánh nhiều loại thuế vô lý, bắt bớ giam cầm người yêu nước, và cho lưu hành những thứ báo chí vô bổ trong khi cấm đoán sách báo tiến bộ; đoạn 4, ngay ở chính quốc nhà nước Pháp cũng lập những tổ chức đàn áp Việt kiều, bày trò triển lãm, đưa các đoàn đại biểu sang Pháp “đóng tuồng”, làm nhục quốc thể và hoang phí tiền của dân ta; đoạn cuối cảnh báo một hạng trí thức người Việt “nuờng hơi dựa bóng” và kêu gọi một sự hợp tác Pháp-Việt thực tình cũng như một chính sách tự trị cho Việt Nam⁽²⁾.

Đầu thế kỷ XX, ảnh hưởng bởi sách báo cấp tiến lọt vào từ Trung Hoa, nhiều nhà nho yêu nước cùng nhau lên tiếng hô hào “tân dân” - thay đổi dân nước để tự lực tự cường. Bằng nhiệt huyết của con tim, người ta thống thiết van vái, khẩn cầu, lay gọi cả một dân tộc đang “ngủ mê”, cốt sao cho “hồn nước” mau mau tỉnh dậy. Bước đầu, người ta đã chê trách thái độ thờ ơ của vua quan trong trách nhiệm với dân với nước,

1. Trong hai đoạn sau cùng thì một đoạn trùng lặp nhiều với đoạn 6 và đoạn 7 ở trước, một đoạn nữa nói sâu vào sự tiến bộ của y học phương Tây như một người trực tiếp chứng kiến, không thể là hiểu biết của Phan Châu Trinh khi đang ở trong nước. Vì vậy chúng tôi cho hai đoạn này tác giả viết thêm vào sau khi đã ra nước ngoài, và cũng viết chưa xong.

2. Chúng tôi không chia thành 6 đoạn như Nguyễn Văn Dương mà gộp đoạn 1 và 2 vào làm một.

đã cười cợt thói “hủ nho” khoác lác của kẻ sĩ, đã bêu riếu những thú vui ả đào, tổ tôm, bàn đèn... phao phí tiền tài sức lực vào những việc không đâu⁽¹⁾. Nhưng có lẽ trước Phan Châu Trinh, chưa một ai vận dụng lý trí sắc bén để luận giải thật rành mạch những mặt yếu thâm căn cố đế trong đời sống văn hóa, xã hội và tâm lý dân tộc, trình bày chúng thành hệ thống, và gọi hẳn ra tên của từng loại “bệnh”, chỉ cho mọi người biết đây là những căn bệnh tiên thiên của người Việt Nam. Chỗ quan trọng hơn, cũng chưa một ai dám lần đến tận cội nguồn, xác định những căn bệnh ấy đều là hậu quả của tệ nạn trầm kha lâu đời của xã hội phong kiến: “*Sai lầm từ thuở nhà Lê/ Trãi qua nhà Nguyễn sa bê dần dần*”. Sự rập khuôn máy móc “theo Tàu” về luật pháp chế độ và về học hành thi cử là hai cái mầm “oan nghiệt” dẫn đến hiện trạng một cơ chế chuyên quyền khốc hại và một dân chúng ngày càng uơnh hèn. Đây cũng là phát hiện đột phá của họ Phan, có ý nghĩa chống lại một nếp mòn đã bám quá chặt vào đầu óc người Việt - thói quen nô lệ những tín điều kinh viện của nước ngoài trong phương pháp tư tưởng mà không phải ngày nay đã hết ý nghĩa thời sự. Từ chỗ nhận diện được cội rễ phong kiến của những bệnh trạng lưu cữu trong dân chúng, Phan còn nhìn thấy chính chúng là lực cản lớn nhất cho công cuộc hội nhập của đất nước vào cuộc cạnh tranh giữa thế giới “liệt cường”. Phan Châu Trinh đã chứng tỏ ý thức nhạy bén hướng tới hiện đại trong cách đặt vấn đề dân tộc của ông. Với ông, cả dân tộc phải quyết tâm dứt bỏ những lối sống lạc hậu tích tụ từ lâu đời, chi phối mọi nếp nghĩ, bởi vì con đường đi tới trước sau không thể nào khác là một xã hội dân chủ, ở đó các đức tính cầu học, tiến thủ, mạo hiểm, đoàn kết, tự tin, tinh thông thực nghiệp... là tiêu chuẩn tối cần thiết để mọi người chung sức xây dựng nền kinh tế thị trường vững mạnh, đưa đất nước sớm rời bỏ tình trạng sinh hoạt tự cấp tự túc, bế quan tỏa cảng, bước ra giữa bốn biển năm châu. Những lời chỉ trích của Phan đối với thực dân Pháp

1. Xem *Hải ngoại huyết thư*, *Đề tỉnh quốc dân hồn* (Phan Bội Châu), *Cáo hủ lậu văn* (Yên Sĩ Phi Lý Thuần), *Đề tỉnh quốc dân ca*, *Gọi tỉnh giấc mê...* và nhiều bài ca khác do Trường Đông Kinh nghĩa thực truyền bá.

tại Đông Dương và cả Chính phủ Pháp ở chính quốc cũng gắn liền mật thiết với lập trường dân tộc năng động nói trên. Phan không tán thành chủ trương bạo động nhưng ông không thể chấp nhận những kẻ tự nhận là “thầy” đi khai hóa cho người lại thi hành một chính sách ngu dân, cản trở việc tự do học hành, mở mang trí tuệ, bóc lột và đàn áp dân chúng nhược tiểu vô tội vạ, khiến “trò” bị hãm vào chỗ chết. Ông công kích nhà cầm quyền Pháp đầu độc thuốc phiện, rượu, bày ra đủ thứ thuế, và ngăn cản thanh niên người Việt xuất dương, làm khó dễ Việt kiều nơi hải ngoại... cũng vì lẽ ấy. Ông càng không muốn đem vài ba “biểu tượng” tùn mủn của một nước Việt Nam yếu hèn thời quá khứ phò ra với thế giới, như việc tổ chức “đấu xảo” tốn kém ở Marseille, hay việc đưa Khải Định sang Pháp, “*Hiệu, hể, đào, kép đủ vai*”, chỉ “*thêm sỉ nhục dân ta*” mà thôi. Khoan nói đến việc Pháp xâm chiếm nước ta, những việc làm của người Pháp trước mắt, đặt vào hệ quy chiếu của Phan rõ ràng là sự cản trở *xu thế tiến hóa* của dân tộc Việt trong bối cảnh chung của cả nhân loại.

Đúng về phương thức tư duy, quả đã có một biến đổi đột xuất của ngòi bút Phan Châu Trinh trong *Tinh quốc hồn ca*, nhất là *Tinh quốc hồn ca I*, so với các sáng tác thi ca khác. Phan đã dùng một liệu pháp dễ gây “sốc” và có vẻ như hơi cực đoan: vẽ lên bức tranh phản diện đen tối về con người Việt Nam. Chuyển hóa vào nghệ thuật, thủ pháp “nói ngược” của ông thông qua ngôn từ tự sự của thể thơ song thất lục bát trộn lẫn với giọng điệu hài hước-trữ tình có khả năng kích thích rất mạnh đối với người đọc rộng rãi, làm đẩy lên những cảm hứng tủi hổ, chua xót... khiến ai nấy choáng váng choáng tỉnh, không còn tự bằng lòng với hiện trạng của chính mình. Sau Phan không lâu, nhà văn lớn Trung Hoa Lỗ Tấn, không hẹn mà gặp, cũng đã vận dụng bút pháp giễu cợt thâm thúy, mở đầu một dòng văn chuyên nêu nghịch lý về “cái xấu xí của người Trung Hoa”. Đặc sắc riêng của ngòi bút họ Phan trong *Tinh quốc hồn ca* còn là ở chỗ, ông biết dùng hình tượng đối sánh như một lợi khí hỗ trợ đắc lực cho những lời phê phán. Ông đã đặt nước Việt Nam “ngu hèn” đầu thế kỷ trước vào giữa bức tranh rộng lớn sôi động của “người Âu người Mỹ” đang “tiến bước văn minh” mà chê khen, bình luận. Đi sâu vào, ông còn

Lịch sử văn học Việt Nam

có những đối sánh cụ thể các thói hư tật xấu của từng hạng người trong nước, chỉ ra những kiểu dạng khác nhau trong cái đồng dạng. Có nghĩa là từ trên nền cảnh của cuộc sống mới đang diễn ra đồng hành ở nhiều xứ sở, ông lập tức quay về với với nền cảnh nước mình, thu hẹp phạm vi quan sát lại ở từng điểm nhìn rất nhỏ. Trong cùng một quy ước thời gian, ông cung cấp một cuốn phim thời sự linh hoạt có cả viễn cảnh và cận cảnh.

Về nghệ thuật đối sánh, Phan Châu Trinh có đặc tài tạo dựng những hình ảnh hay chuỗi hình ảnh gây hiệu quả tâm lý mạnh mẽ. Nói đến cái hay cái đẹp của người ông thường có cái nhìn bao quát, biết dừng ở những đặc điểm chung trội nhất mà không quá đi vào cụ thể:

*Người ta nghĩ sâu dài cận kề,
Đũa bó to ai bẻ cho xuôi?
Chia ra từng chiếc từng đôi,
Phải ai tai nấy thương ôi còn gì.
Vậy nên từ đồng nhi, phụ nữ,
Chẳng ai không phải giữ lấy nòi.
Khôn ngoan đối đáp người ngoài,
Người trong một nước thì coi như nhà.*

Trái lại, nói về cái kém cỏi của mình, ông có nhiều cách tiếp cận và hình dung thật đa dạng. Có lúc ông cũng gọi một khuyết tật nào đó như là “bẩm tính toàn dân” mặc dầu trên thực tế ông đang nói về một thứ bệnh trạng cụ thể của một hạng người nhất định:

*Người mình không đức, không tài,
Ham quan, ham tước, chen vai cú đầu.
Cửa quyền môn mai châu tối chực,
Đua chen nhau rạo rức như sôi.
Cửa tiền cửa hậu lẫn vùi,
Cùng ra đến lỗ giậu chui cũng lòn.
Mình được rồi lo con lo cháu,
Lạ lòng thay cái máu tham quan.*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Có lúc nói về một căn tính tương đối phổ biến, như mất đoàn kết, chia rẽ, phá phách hãm hại lẫn nhau, ông lại phanh phui rất chi li, chi ra mảnh khoe lừa đảo, khuyhn loát đủ kiểu ở nhiều hạng người, tầng cấp theo quan hệ, phẩm trật, và từ trong họ tộc ra ngoài làng nước... Ông dồn hết mọi bức bối chua chát vào lời thơ, thỉnh thoảng lại day nghiêng bằng những nhịp ngắt chẻ nhỏ câu thơ ra mấy đoạn:

*Hỏi thử xem trong phường hàng họ,
Máu đồng tông lớn nhỏ biết bao!
Doi vườn/ cạnh đất/ góc ao,
Nhồi xương/ xáo thịt biết bao nhiêu người.
Lại coi thử ra ngoài tổng xã,
Phá cho nhau phải vạ/ phải tai.
Chú trùm/ bác lý/ thầy cai,
Lừa eo thắt cổ, chẳng ai mà chữa.
Kể chi hết trăm lừa/ ngàn đảo,
Còn những người áo mào bề trên.
Ăn càn/ nói hiếp đã quen,
Kiện thua/ thuê khóa/ càng lên càng đau.*

Ngược với cách mở rộng và nâng dần đối tượng, đôi khi lại là kiểu điểm mặt từ trên xuống, cũng theo thứ bậc và theo từng nhóm xã hội, có tác dụng đối chứng hành vi của chúng. Thông qua một tiêu chí phân loại nhất quán, Phan Châu Trinh nắm bắt rất trúng chỗ giống và khác giữa quan trên/ quan dưới và dân trên (tức trí thức, một hạng người rất khó đưa vào khung phân loại)/ dân dưới. Với khả năng dùng từ song âm tiết thiên bẩm, ông đặt các từ đôi độc đáo của mình thật đặc địa và làm cho lời trần thuật trở thành những câu chuyện thực tế nóng hổi, đang hoạt động quay cuồng trước mắt:

*Người khanh tướng kẻ tấn thân,
Trăm nghề, hỏi có trong thân nghề nào?
Chẳng qua là quơ quào ba chữ,
May ra rồi ăn xớ của dân.
Khoe khoang rộng áo dài quần,*

Lịch sử văn học Việt Nam

*Tráp giày bệ vệ, rần rần ngựa xe.
Còn bậc dưới ngo ngoe vô kể,
Học cúi luồn kiếm thế vợ quào.
Thầy tư lại, bác kỳ hào,
Gặm xương, mút đũa lao nhao như ruồi.
Lại có kẻ lồi thối bậc giữa,
Trên lỗ quan, dưới nũa lỗ dân.
Ấy là học sĩ văn nhân,
Ăn sung mặc sướng mà thân không làm.
Người trên đã lam nham như thế,
Những dân ngu sá kể làm chi.
Rượu chè cờ bạc li bì,
Sinh ra trộm cướp, nghề gì mà mong.*

Tuy nhiên, nếu ở *Tỉnh quốc hỗn ca I* Phan Châu Trinh có thể dùng lời lẽ bóp chất thoải mái thì đến *Tỉnh quốc hỗn ca II*, đối tượng phê phán thay đổi, phải đối thoại trực tiếp với kẻ nắm quyền lực là nhà cầm quyền Pháp, nghệ thuật phê phán của ông cũng thay đổi. Không thể chỉ mặt vạch tên đối tượng bằng cách nói sỗ sàng, ngôn từ thông tục vốn là ưu thế của giọng thơ châm chích của Phan được cân nhắc giảm thiểu, những câu chữ góc cạnh bị tước bớt, lời thơ có vẻ chừng mực, suôn sẻ chín chu hơn. Thế nhưng nhìn cho kỹ, thơ Phan vẫn giữ được ngữ khí của riêng ông. Trước hết, ông dùng thủ thuật đề cao đối tượng lên, gọi họ bằng “thầy” và tự nhận dân Việt là “tớ”, tự xác định tâm thế của người Việt là “nhớ ơn quên thù”:

*Thầy khôn dù sức đủ mười,
Tớ ngu thôi cũng chịu người chuyển tay.
Biết bao nỗi đắng cay chua xót,
Ngày trông thầy thấm thót đòi cơn.
Biết bao chuốc dữ cứu hờn,
Lòng ta chỉ một nhớ ơn quên thù.*

Tiếp đấy, ông kể lại mọi nỗi nhục nhằn đắng cay mà người Việt đã tự nguyện gánh chịu, trong suốt bao năm trời dồn sức người sức của

cho nước Pháp tham gia Chiến tranh thế giới thứ nhất, cốt “giữ vẹn lòng thành” của kẻ “chịu ơn”. Ông tính đếm đặng thẳng và dứt khoát, không bỏ sót một sự hy sinh mất mát nào của bất kỳ một hạng người nào. Đây là tình cảnh những người đi “tòng chinh” bên chính quốc: “Nào là kẻ đầu binh ứng mộ/ Vòng đạn tên ruột đổ thây rơi/ Sa trường một giấc như chơi/ Giá chôn, tuyết dập, nắng phơi, mưa vui”; “Nào là kẻ vận dờn binh khí/ Cuộc tử sinh một tí rủi may/ Bất kỳ đạn lạc tên bay/ Còn ai biết đến chút thây lạc loài”... Đây nữa là tình cảnh của người ở lại quê nhà: “Biết bao phú hộ danh gia/ Tiền nghìn bạc vạn trao ra không màng/ Thương những kẻ nghèo nàn thiếu thốn/ Thuế cùng sưu khổn đồn quanh niên/ Vắng nghe lệnh xuống quyền tiền/ Ít nhiều tom góp nộp tiền cho quan/ Vợ con chịu cơ hàn lạc phách/ Anh em đều đối rách, khó khăn/ Vì ai nhịn mặc nhịn ăn/ Vì ai nên nổi đành quăng của tiền”. Nêu lên một lúc mấy câu hỏi “vì ai”, Phan Châu Trinh chỉ cốt mượn lời giải đáp mà lấy lại chuyện “ơn nghĩa”, đẩy nét đẹp tính cách khảng khái hào hiệp của người Việt lên đỉnh điểm:

Của tiền mất hàng thiên hàng vạn,

Máu mủ trời lai lãng biết bao!

Cũng vì một dạ ước ao,

Giúp thầy cho trọn trước sau cùng thấy!

Và tiếp sau các biện pháp tu từ đây ẩn tượng, nhà thơ liên trình ra những đối chứng tệ hại về phía “ông thầy”. Không cần gay gắt lên án, cứ để sự việc tuần tự nói lên, điểm thêm một đôi lời than thở như tiếng nói “giãi bày” của người trong cuộc, cũng đã đủ là một “đòn chí mạng”: “Thỏ khôn vừa đã đến tay/ Chó săn sống cũng mua ngày mà thôi/ Lời văn vó như lời nói phỉnh/ Buộc ta còn tín kính làm sao/ Phần thì thêm thuế thêm sưu/ Trăm điều cũng cứ đề đầu như xưa/ Cách gièm buộc như ngựa đọa tặc/ Thấy những điều nghiêm khắc mà ghê/ Thử xem trong lúc lính về/ Hành hà đầy đọa chán chê trăm phần/ Lục cho đến manh quần tấm áo/ Xét cho cùng mảnh báo phong thư/ Bạc tiền cạn đến của tư/ Chặn đồ xiết đặc cầm như quân tù/ Câu nhân đạo và câu chánh lý/ Đổi thay nhau một tí tro tay/ Thân này chẳng chết là may/ Sống về để chịu đọa đầy vậy ư?”. Cuối đoạn

Lịch sử văn học Việt Nam

thơ tường thuật, Phan đưa tiếp mấy câu nhận xét, cũng chẳng đao to búa lớn gì song ý nghĩa sâu xa thì có giá trị một dự báo sấm sét:

*Người ai cũng xương da máu thịt,
Sự bất công đau ít tui nhiều.
Có nhân mới có thương yêu,
Bao nhiêu cay nghiệt bấy nhiêu oán thù.*

Không chỉ có thế. Đối với giới chính trị thực dân ở Đông Dương, Phan Châu Trinh không kiêng dè như giới cầm quyền chính quốc. Ông còn khéo lợi dụng lá bài đề cao chính quốc để lật mặt đám quan Tây thuộc địa: “Nghĩa đồng bào, tự do bác ái/ Lòng Lang Sa rộng rãi biết bao/ Các anh thuộc địa lòng nào/ Làm hùm làm hổ khác nhau lạ lùng”. Và ông lần lượt chỉ trích họ một cách thẳng thừng, về rất nhiều mặt họ đã hành xử trong thực tế. Việc tính sổ đủ loại thuế khóa kỳ cục mà người Pháp tròng lên cổ dân Nam, thơ ca của nhiều sĩ phu Duy tân đều đã có đề cập, không kém phần tâm huyết, duy ở đây họ Phan vẫn góp được một tiếng nói “nặng ký”, ở cái cách vận hỏi, lật đi lật lại vấn đề thật xác thiết, ở sự cố gắng giấu kín trong nó bao nhiêu phản bác tinh táo, đến nỗi cuối cùng không giấu được vấn đề lộ ra một tiếng chửi, như cái cá tính cứng cỏi của tác giả:

*Thuế điền thổ lại càng khốc hại,
Mẫu xấp hai, thuế lại gấp mười.
Nắng mưa, may rủi nhờ trời,
Ai toan đắp trở mở ngòi cho đâu.
Điền ba hạng, dồn vào bậc nhất,
Thổ sáu, nay bỏ vớt làm ba,
Cốt cho số thuế tăng gia,
Đói no, chết sống mặc cha thẳng bản.*

Hay như việc làm căn cước, Phan không hiểu nổi vì sao lại phải nhục mạ con người bằng cách đã dán ảnh còn phải lần tay; ấy thế mà có căn cước rồi quyền tự do làm ăn vẫn bị trói buộc thậm phi lý - chỉ được làm công cho người Pháp chứ nào có được làm việc cho tàu Anh tàu Mỹ đâu:

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Giấy hình là giấy thế nào,
Có hình còn buộc in vào hai tay?
Khen ai khéo đặt bày nên chuyện,
Mua giấy rồi tùy tiện làm ăn.
Vậy sao tàu Mỹ tàu Anh,
Trong khi thuê mượn đón ngăn đủ đàng?

Tháng hoặc, *Tinh quốc hồn ca II* cũng có chất giọng khôi hài. Nói về sự say ngủ của người trong nước, lời giễu nhại của Phan Châu Trinh không khác gì trong *Tinh quốc hồn ca I*:

Thói tham lam nhuộm sâu đến tủy,
Máu ham quan như đi ham tiền.

Lời giễu nhại càng đột xuất hơn trước một vài đối tượng mà Phan không cần giấu giếm lòng khinh bỉ. Tài chơi chữ của ông làm cho câu thơ linh hoạt hẳn:

Còn nói đến các vai đại biểu,
Khéo chọn thay một kiểu y quan.
Khăn đen, áo gấm, nút vàng,
Khoanh tay bắt đứng sắp hàng thiệt xinh.
Thầy trăm việc làm thình không biết,
Hỏi: “Băng ngàn chí quyết đi đâu?”
“Paris ao ước bấy lâu”,
“Dịp này khôi tốn tiền tàu đi chơi”.
Làm như chuyện trò cười, lớp giễu,
Đại biểu này, đại biểu cho ai?

Điều lý thú là mặc dầu đã đánh những đòn thâm thúy, sâu cay, để cho đối tượng không lâm vào tình thế bẽ mặt, kết thúc *Tinh quốc hồn ca II* Phan vẫn rút lại bằng những lời lịch thiệp tán dương nước “Đại Pháp” tự do dân chủ, nhấn mạnh chủ đề “ơn nghĩa” thêm một lần thứ hai: “Người Đại Pháp xưa nay nức tiếng/ Tổ dân quyền lập hiến là ai?/ Thúc lâu mới biết đêm dài/ Ở lâu mới biết là người có nhân”. Người ta muốn hỏi: Có nụ cười tủm tỉm nào ẩn ngấm bên trong? Chúng ta tin ở tấm lòng thành

thật của tác giả vốn đã từng sống lâu trên đất Pháp, hiểu rất rõ dân tình nước Pháp. Nhưng dám chắc đám chính khách thực dân, nếu được đọc Phan, đã không vì những lời chân thành này mà bớt phần cảnh giác với ông. Cũng chắc chắn không một nhà yêu nước đương thời nào vì những lời như thế mà nhận lầm Phan là người mê tín chủ nghĩa “Pháp Việt đề huệ”. Đó cũng là một khía cạnh rất đáng xem xét của *Tĩnh quốc hồn ca*.

Tóm lại, tưởng không cần nói cũng rõ tính thống nhất nghệ thuật giữa *Tĩnh quốc hồn ca II* và *Tĩnh quốc hồn ca I*. Lời lẽ châm chích tuy bên số sàng bên kín đáo, mục tiêu công kích tuy mỗi phần có khác nhau, nhưng kết cấu đối sánh phơi bày hai mặt tương phản của bức tranh hiện thực vẫn là dụng ý xuyên suốt ngòi bút họ Phan. Tiếng cười sắc sảo vốn là biệt tài của Phan Châu Trinh, muốn giảm đẳng thế nào vẫn cứ hiện diện. Và cung cách trần thuật trung dẫn lớp lang, sâu sát mọi thâm trạng bi hài của đời sống dân Việt cũng là một ưu thế quán xuyên ở cả hai phần, dù rằng phần đầu là để chê trách cái người Việt sẵn có và phần sau là để tố cáo cái người Việt phải chịu đựng. Phê phán hiện thực với đầu óc duy lý là chỗ khu biệt họ Phan với thế hệ sĩ phu ái quốc cùng thời. Mặt khác, cũng không vì thế mà thơ Phan chỉ là một tiếng nói khách quan lạnh lùng. Sẽ không khó nhận ra thêm một điểm kết nối sâu thẳm phần trước với phần sau của *Tĩnh quốc hồn ca* là ở tấm lòng nhân hậu, thủy chung như nhất của người viết, bộc lộ ở lời kêu gọi thiết tha, có sức nâng người khác dậy, như những điệp khúc lặp đi lặp lại trong các chuyển đoạn của phần I: “Ngồi nghĩ lại, thêm phiền thêm tủi/ Hỡi những người trẻ tuổi tài cao/ Bây giờ phải tính làm sao Rủ nhau đi học mọi điều văn minh”; “Ngồi thử nghĩ càng cay càng chát/ Thối chí mà bạc ác lắm thôi/ Hiền nhân, quân tử những người/ Đứng lên mà sửa tục đời cho chẳng?”... Hay là lời thở than nhức nhối đầy cảm thông, chia sẻ, như những chuyển đoạn của phần II: “Đánh cũng chết, hòa rồi cũng chết/ Bốn mươi năm gió quét sạch không/ Ông cha gầy dựng non sông/ Mà nay nông nổi, đau lòng xiết bao”; “Kể sao xiết não nề đau đớn/ Mấy trăm ngàn hào hớn Nam bang/ Lạnh

lùng mấy năm xương tàn/ Chiêm bao còn hỡi mơ màng hồn quê". Đoạn cuối cùng của phần II đề xuất sách lược "Pháp Nam hợp tác" nên lời lẽ phần nào hơi gượng, cảm xúc không hồn nhiên tuôn chảy như các phần trên. Dầu thế đi nữa, Phan Châu Trinh vẫn gói ghém được cái ý tưởng lớn nhất là yêu cầu người Pháp để nước Nam tự trị - một mục tiêu tha thiết trong suốt cuộc đời mà ông chưa lùi bước hay nhân nhượng bao giờ: "*Chánh tự trị bắt đầu hứa trước/ Định hạn kỳ phỏng ước mấy năm/ Chủ trương đã có chỉ nam/ Trăm điều tự khỏi lỗi lầm sai ngoa*". Về phương diện này nữa, *Tỉnh quốc hồn ca II* đã có tư cách khép lại trọn vẹn một chương trong khúc ca trữ tình-chính trị của Phan Châu Trinh vào thời điểm tư tưởng ông thực sự chín muồi.

IV. GIAI NHÂN KỲ NGỘ DIỄN CA, MỘT THỂ NGHIỆM MỚI CỦA TRUYỆN THƠ LỤC BÁT

Giai nhân kỳ ngộ diễn ca là một truyện thơ lục bát, ngoài ba đoạn bị mất, hiện gồm 7386 câu thơ và 27 bài thơ và ca xen kẽ, trong đó có thất ngôn bát cú, thất ngôn trường thiên, thất ngôn tứ tuyệt, ngũ ngôn, hát nói, văn tế, hịch. Nguyên tên tác phẩm là *Kajin no Kigū*, một trong ba tiểu thuyết chính trị tiêu biểu vào thời Minh Trị của Nhật Bản, do Tōkai Sanshi, tên thật là Shiba Shirō (1852-1922) sáng tác và công bố trong vòng 12 năm 1885-1897. *Kajin no Kigū* được Lương Khải Siêu dịch ra văn xuôi Trung Quốc ngay trên con tàu đưa ông sang Nhật tránh hậu quả cuộc Chính biến Mậu Tuất, xuất bản lần đầu trên *Thanh nghị báo* năm 1898-1901, in thành sách năm 1901, sau đó in lại nhiều lần. Năm 1906, Phan Châu Trinh sang Nhật đọc được bản dịch của họ Lương lấy làm tâm đắc, đã viết ngay bài *Cảm đề Giai nhân kỳ ngộ*:

*Vật cạnh phong trào hám ngũ châu,
Anh hùng tâm toái Tự do lâu.
Bạch đầu tráng sĩ chân ưu quốc,
Hồng tỵ giai nhân giải báo cừu.
Đàm tiểu nhân cơ không nhất thiết,
Tử sinh nhân tự tức thiên khâu.*

Lịch sử văn học Việt Nam

*Hào tình diệu luận phân phân thị,
Nhất độc linh nhân nhất điểm đầu.
(Ngọn sóng đua tranh khắp địa cầu,
Anh hùng lắm lúc ruột gan đau.
Kìa người đầu bạc còn lo nước,
Nọ khách môi son biết trả thù.
Hay dờ người đời xem mỗi mắt,
Thác còn gương sáng gọi nghìn thu.
Lời hơn lẽ phải nghe hay thiệt,
Độc đến thì ta lại gặt đầu).*

(Ngô Đức Kế dịch)

Và “có lẽ chỉ vài tháng sau khi đến Pháp”⁽¹⁾, ông bắt tay chuyển ngữ *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*. Căn cứ trên di cảo để lại, với một khối lượng đồ sộ dài hơn gấp đôi *Truyện Kiều*, lại thêm 27 bài ca tổng cộng đến ngót 500 câu⁽²⁾, nhiều người phỏng đoán công việc “diễn ca” của ông phải kéo dài trong khá nhiều năm, có thể đến khoảng 1919-1920 mới tạm dứt⁽³⁾. Nguyên tác có 16 hồi, Phan Châu Trinh dừng lại ở phần đầu hồi thứ chín. Theo Vĩnh Sính, đây là một chọn lựa cố ý vì suốt 8 hồi đầu câu chuyện được xây dựng chặt chẽ và nhất quán xoay quanh chủ đề cổ vũ tinh thần ái quốc, ý chí xả thân cho độc lập dân tộc trong phong trào duy tân của Nhật Bản, còn 8 hồi sau tác giả đã chuyển sang một

1, 3. Xem Vĩnh Sính, *Về tác phẩm giai nhân kỳ ngộ diễn ca của Phan Châu Trinh: nguồn gốc và ý nghĩa*, Kỷ yếu hội thảo quốc tế Việt Nam học lần thứ nhất 1998, tập II, NXB Thế giới, H., 2000.

2. Theo thống kê của Nguyễn Văn Dương, sdd, thì *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* có xen vào: 1 bài ngũ ngôn trường thiên, 2 bài thất ngôn tứ tuyệt, 6 bài thất ngôn bát cú, 5 bài thất ngôn trường thiên có câu dài câu ngắn, 12 bài hát nói, 1 bài văn tế và 1 bài hịch. Chúng tôi đã kiểm tra lại từ *Phan Châu Trinh toàn tập* nhưng không thấy bài ngũ ngôn trường thiên. Vì thế, chúng tôi tạm tính độ dài tác phẩm theo thống kê của mình.

chủ nghĩa quốc gia cực đoan khi nước Nhật trên đà cải cách thành công đang chuẩn bị “sắm vai” một cường quốc giữa cuộc cạnh tranh khốc liệt có tính chất toàn cầu, cốt truyện cũng đơn điệu hơn. Ngay Lương Khải Siêu tuy dịch cả 16 hồi nhưng những hồi cuối ông đã không chấp nhận dịch nguyên xi, mà có thay đổi đáng kể, cả lược bớt và thêm thắt⁽¹⁾. *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* chỉ được công bố lần đầu khoảng 1958 tại Sài Gòn do công phu sắp xếp, chú thích và bình giải của Lê Văn Siêu⁽²⁾, 22 năm sau khi Phan Châu Trinh mất.

Như cái tên của nó, *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* kể câu chuyện gặp gỡ lạ lùng giữa một số người đẹp Âu Tây với một chàng trai Nhật Bản trên đất Mỹ. Tán Sĩ, tên chàng trai ấy, gặp lúc nước Nhật có biến cố, bèn tìm sang Mỹ lánh nạn, tình cờ hội ngộ với hai nàng U Lan người Tây Ban Nha, và Hồng Liên người Ái Lan cũng đến đây lánh nạn vì các biến cố quốc sự tại nước mình. Trong cuộc tái ngộ lần sau tại nhà U Lan họ kể cho nhau nghe những phong ba lịch sử đã diễn ra ở mỗi nước mà từng người đã trải qua. Cùng chung cảnh ngộ và tấm lòng yêu nước, tha thiết với độc lập tự do của các dân tộc, họ trở thành bạn thân, và tình yêu cũng nhanh chóng nảy nở giữa U Lan và Tán Sĩ, có thêm tiếng nói “vun vào” ý nhị của Hồng Liên. Khi chia tay Tán Sĩ đi nhờ thuyền của bạn là Phạm Khanh cũng là một chàng trai Trung Quốc nghĩa hiệp, cùng đàm đạo về tình hình chính sự rối ren của Trung Quốc. Vì bị cảm, một tuần sau mới trở lại thăm được U Lan, Tán Sĩ kinh ngạc đến nơi thấy cửa đóng then cài. Đọc thư nàng để lại, chàng mới biết, U Lan phải trở về quê hương

1. Xem Vĩnh Sính, *Về tác phẩm giai nhân kỳ ngộ diễn ca của Phan Châu Trinh: nguồn gốc và ý nghĩa, Kỷ yếu hội thảo quốc tế Việt Nam học lần thứ nhất 1998*, tập II, NXB Thế giới, H., 2000.

2. NXB Hướng dương, 1958. Trước đó, cũng Lê Văn Siêu đã cho công bố trong tủ sách tài liệu học tập văn khoa, không đề năm nhưng có lẽ không lâu trước bản in Hướng dương. Cả hai lần in này người bình giải đều sửa lại tên sách là *Giai nhân kỳ ngộ - anh hùng ca*.

để tìm cách giải thoát cho cha nàng là Đồn Gia La vừa bị bắt. Cùng đi với nàng có Hồng Liên và Phạm Khanh. Tán Sĩ buồn tiếc vì không tin ngày gặp lại những người bạn tâm giao tuy mới quen mà đã làm chàng rất dỗi cảm phục, trong đó có giai nhân mình đã nặng lòng yêu. Qua thư U Lan, chàng tìm đến Ba Ninh Lưu nữ sử cũng là một trang nghĩa liệt của nước Ái Lan, cùng nàng giao du. Chưa được bao lâu, Ba Ninh Lưu nữ sử qua đời do từ lâu đã mang trọng bệnh. Nhân đi viếng mộ nàng, Tán Sĩ bất ngờ gặp lại Hồng Liên, được biết kế hoạch cứu cha U Lan của họ đã thành công. Trên đường chạy trốn đến Ý, bị quân lính rượt đuổi suýt chết nhiều phen nhưng đều thoát được, chẳng may khi vượt biển sang đất Pháp, con tàu chở họ bị bão đung vào núi đá, mọi người tranh nhau leo xuống thuyền nhỏ đều bị nước nhấn chìm, chỉ mình Hồng Liên thoát nạn, trốn qua Pháp, nghe những chuyện cạnh tranh giữa hai cường quốc Pháp Phổ, biết thêm tin Nhật Bản, rồi sau lại bị một viên tướng Tây Ban Nha săn lùng nên tìm cách trốn sang Mỹ. Giữa lúc đang phải tự an ủi về số mệnh U Lan, Tán Sĩ đọc báo thấy tin Ai Cập nổi dậy đánh Anh, một vị tướng già Tây Ban Nha đang cùng con gái làm cố vấn cho quân đội Ai Cập, chàng pháp phóng hy vọng. Sau cùng, một cô gái xuất hiện, chính là Mân Lê, con nhà ái quốc Tô Cát Sĩ người Hung Nha mà Hồng Liên đã quen biết dưới tàu. Nàng cho biết hai cha con U Lan quả không chết, lại là ân nhân cứu mạng của nàng, sau khi lên khỏi con tàu lâm nạn đã cùng nàng sang Ai Cập giúp người dân xứ sở này chống ngoại xâm. Vì hoàn cảnh gia đình Mân Lê phải chia tay họ. Nàng nhận lời ủy thác sang Mỹ tìm gặp Tán Sĩ để trao cho chàng một kỷ vật của U Lan.

Nhìn chung, Phan Châu Trinh bám khá sát 8 hồi đầu bản dịch *Giai nhân kỳ ngộ* của Lương Khải Siêu. Ông cố gắng giữ đến tối đa tình tiết cốt truyện của từng hồi. Những thơ ca trữ tình ngoại đề dính kèm trong tác phẩm, Phan đều chuyển thể sang thơ ca, văn biên ngẫu tiếng Việt. Về mặt loại hình, *Giai nhân kỳ ngộ* nguyên tác cũng như bản dịch ra tiếng Hán chịu nhiều hạn chế của loại tiểu thuyết chính trị thịnh hành ở Nhật

Văn học Việt Nam (1900-1930)

nửa cuối thế kỷ XIX, một dạng tiểu thuyết nhất giọng, không chú tâm xây dựng tính cách nhân vật mà mượn nhân vật làm cái loa phát ngôn cho quan điểm chính trị của người viết, và thường khi để lời trần thuật lẫn át yêu cầu tái hiện bức tranh cuộc sống như nó xảy ra. Với tư cách một người chuyển ngữ, Phan Châu Trinh không chịu trách nhiệm trước những yếu kém bắt nguồn từ điều kiện lịch sử của tác phẩm nguyên văn và cả bản dịch Hán văn. Trách cứ nhân vật của ông thiếu đời sống nội tâm, người kể chuyện chưa hóa thân vào nhân vật mà đứng ngoài nhân vật, cốt truyện quá lan man công kênh, logic diễn biến nhiều chỗ không chặt chẽ... hẳn không phải là thỏa đáng bởi ta không thể bỏ qua không đếm xỉa đến mối tương quan mật thiết giữa bộ ba: nguyên tác Nhật Bản - bản dịch Lương Khải Siêu - bản chuyển ngữ ra thơ tiếng Việt. Tuy vậy, cũng có những chỗ ngòi bút Phan đã tỏ ra phóng túng. Trong nguyên tác, *Giai nhân kỳ ngộ* mang hơi hướng tự truyện, nhiều đoạn tự bạch của nhân vật chính kể lại chính kinh lịch của tác giả Tōkai Sanshi. Bản dịch của Phan Châu Trinh đã không ngại thay đổi, biến những đoạn đó thành kinh lịch của họ Phan, như đoạn sau đây mà Nguyễn Văn Dương đã phát hiện:

*Lúc còn lánh dấu giang hồ,
Sớm chơi suối Bắc, tối mò khe Nam.
Từ khi việc nước lam nham,
Một mình ra Bắc vào Nam luông tuông.
Bấy lâu cặp tráp Tây dương,
Chăm bên đèn sách đẹp đường cần dầy.*

Hay như đối với các ca khúc lồng vào tác phẩm, tự Phan đã ý thức rất rõ chúng chỉ là trữ tình ngoại đề nằm ngoài cốt truyện, nên một đòi trường hợp ông không ngại gửi gắm thi hứng của riêng mình:

*Ta nhớ dàu, nhớ dàu biển Á,
Muốn theo qua sóng khỏa ngàn trùng.*

Lịch sử văn học Việt Nam

Bốn ngàn năm còn dôi dấu Lạc Hồng,
Kìa biển, kìa núi, kìa sông, kìa đô ấp.
Từ Đinh Hoàng dựng cờ độc lập,
Đến Nguyễn triều thâm thập côi Nam Trung.
Trải xưa nay lắm sức anh hùng,
Liều trời máu vẽ nên màu cẩm tú.
Hai ngàn vạn đồng bào sanh tụ,
Xứ văn minh đem độ kém gì ai.
Quyết thể lòng dựng lại cảnh bồng lai,
Chén rượu câu thi cười ha hả.
Trăng sáng giữa trời soi khắp cả,
Gió xao mặt nước vỗ lòng tông.
Đầu tàu, đêm vắng, ngồi trông.

Dưới bài ca, Phan Châu Trinh chú thích sòng phẳng: “Các bài này, ca ra rất là lịch sử Nhật Bản, nên đổi lại nước mình, chẳng phải bản chính như vậy”. Cả nội dung và hình thức, bài ca hoàn toàn là một thi phẩm độc lập của Phan, đặt ra ngoài *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* vẫn giữ nguyên giá trị. Cần nhắc tất cả những trường hợp tương tự trong tác phẩm có thể giúp ta suy luận: hai chữ “diễn ca” Phan ghép vào sau đầu đề *Giai nhân kỳ ngộ* là một dụng ý lý giải thực chất công việc của ông. Là người dịch, ông cố làm một người chuyển ngữ trung thành. Nhưng là một nhà thơ giàu cảm hứng sáng tạo, ông không cho phép mình quá câu nệ, cứng nhắc khi tiếp nhận mọi ý tưởng của bản gốc. Thêm và bớt, lấy và bỏ đối với từng tình tiết cụ thể trong quan niệm chuyển ngữ thời ấy là điều bình thường. Hơn nữa, là người tầm mình trong truyền thống văn học Việt Nam, xuất thân trực tiếp từ dòng văn học Hán Nôm chứ không phải văn học Quốc ngữ, lại bắt khởi môi trường văn học nước nhà quá sớm, ông khó có thể chuyển ngữ văn xuôi ra văn xuôi mà chỉ có một lựa chọn là thể truyện thơ quen thuộc. Vậy “diễn ca” hay đúng hơn là một hoạt động nung nấu cảm xúc, nhập thân vào một tác phẩm ngoại lai, làm chủ được

nó và chuyển đổi nó sang một thể loại gần bó với thị hiếu của dân tộc mình. Vai trò “đồng sáng tạo” của Phan Châu Trinh trong *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* lớn hơn trường hợp một người chỉ thuần chuyển ngữ.

Mang hình thức một truyện thơ, *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* dĩ nhiên không thoát ly nghệ thuật truyện Nôm của thế kỷ XIX. Di cảo còn lưu lại một trang ghi mấy câu song thất lục bát rồi bỏ lửng, chứng tỏ Phan Châu Trinh đã có những bản thảo, thử nghiệm trước khi buộc lòng chấp nhận hình thức thể loại truyện thơ. Điều gì làm cho ông phải bản thảo trong khi như đã nói, chỉ nhìn ở đầu đề, *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* hoàn toàn thích hợp với kiểu truyện “giai nhân tài tử”? Theo dõi cận kề nội dung tác phẩm hẳn không khó tìm ra lời giải đáp. Trong 7.386 câu thơ, câu chuyện tình giữa U Lan và Tán Sĩ chỉ chiếm 2.088 câu, xấp xỉ 2/7 độ dài toàn truyện. Thế thì giữa đầu đề và nội dung đã không ăn khớp với nhau. Chưa hết. Trong hai phần nói về chuyện tình yêu, mối tình giữa Tán Sĩ và U Lan khuôn lại trong một số câu rất ngắn. Có đến ba đoạn độc thoại của ba nhân vật, đẩy thời gian về với quá khứ của ba người, và cũng đẩy không gian câu chuyện đến ba phương trời hết sức xa lạ, không liên quan gì đến hiện tại của họ trên đất Mỹ, không liên quan đến cả tình cảm riêng tư của họ. Độc thoại của U Lan = 402 câu, độc thoại của Hồng Liên = 190 câu, độc thoại của Tán Sĩ = 248 câu, cộng thêm câu chuyện của hai nàng trên lầu đài Tự Do hôm đầu tiên gặp gỡ nói về cuộc đấu tranh giành độc lập của nước Mỹ năm 1774 = 46 câu, vậy là hai phần truyện dành cho “chuyện tình yêu” thực ra chỉ còn vền vẹn 1.202 câu, chưa đến 1/7 của truyện thơ. Phan Châu Trinh bản thảo kể cũng là đúng, vì ông thừa biết tác phẩm mà mình chuyển thể đã vượt ra khỏi cái khung của một câu chuyện giai nhân tài tử.

Đứng về kết cấu, *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* cũng không theo kết cấu của thể loại truyện Nôm cổ truyền. Truyện Nôm cổ truyền - không tính đến một vài truyện Nôm bình dân - cho đến tận cuối thế kỷ XIX, vẫn tuân thủ một kết cấu chặt chẽ bao gồm bốn chặng: *hội ngộ - tai biến - lưu*

lạc - đoàn viên. Ngay như *Sơ kính tân trang* rất phóng khoáng trong cá tính sáng tạo vẫn không thoát khỏi sức chi phối của cái trình tự cổ điển đã dẫn, phải để cho Quỳnh Thư mượn thân xác cô em gái Thụy Châu “sống lại” mà kết duyên với Phạm Kim với một bằng chứng “thuyết phục” là hai chữ “Quỳnh nương” nơi bàn tay rành rành. *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*, đúng như Trần Hải Yến nhận xét, chỉ mới dừng lại ở hai chặng đầu là *hội ngộ* và *tai biến* của hai nhân vật đóng vai trò chính trong câu chuyện tình⁽¹⁾. Nhưng chỉ tách riêng sơ đồ hành trình của hai nhân vật sẽ không thể bao quát nổi đường dây diễn tiến phức tạp của cả một cuốn truyện trường thiên. Nói cho đúng, kiểu cấu trúc của loại hình *Giai nhân kỳ ngộ* nguyên tác không tài nào áp đặt kết cấu cổ điển của truyện Nôm Việt Nam để lý giải ổn thỏa. Nó thuộc về một dạng kết cấu khác, ở đó *lưu lạc* đóng vai trò xuyên suốt số phận mọi nhân vật. Mỗi nhân vật có nhiều cuộc phiêu lưu, và *gặp gỡ* là điểm dừng chân tạm thời của chúng, trước khi bắt đầu một cuộc phiêu lưu mới, cũng là điểm giao thoa của nhiều chuyển hành trình theo nhiều hướng. Trước khi có cuộc hội ngộ giữa U Lan, Hồng Liên và Tán Sĩ đã xảy ra ba cuộc phiêu lưu của ba người trên quê hương của họ - ba xứ sở xa lạ trong bản đồ thế giới, được tái hiện bằng thời gian hồi cổ. Sau chặng hội ngộ thúc đẩy tình yêu giữa cặp U Lan - Tán Sĩ sẽ là chặng phiêu lưu thứ hai của U Lan, Hồng Liên và Phạm Khanh mà với U Lan chính là sự nối tiếp cuộc phiêu lưu trong quá khứ của nàng. Trong tám hồi được Phan Châu Trinh chuyển thể, Tán Sĩ chưa có tiếp một cuộc phiêu lưu nào, nên tạm thời chàng đảm nhiệm vai trò người nhận thông tin, là điểm kết nối cho liên mạch các chặng phiêu lưu của các nhân vật khác. Cuộc phiêu lưu thứ hai chấm dứt bằng sự trở về của Hồng Liên - người đưa tin - bên Tán Sĩ. Riêng U Lan lại tiếp tục thực hiện một cuộc phiêu lưu thứ ba và chỉ ngừng lại với sự xuất hiện của Mẫn Lê - người đưa

1. Xem luận án Tiến sĩ *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca trong dòng văn học duy tân yêu nước đầu thế kỷ XX*, bảo vệ năm 2002 tại Hội đồng thi Viện Văn học.

tin thứ hai. Cũng có thể nói trong *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca* có tồn tại một cốt truyện *giai nhân tài tử*. Nhưng lồng trong nó còn có nhiều cốt truyện *phiêu lưu* không liên quan đến cốt truyện *giai nhân tài tử* mà mỗi nhân vật lần lượt sắm vai chính: phiêu lưu của U Lan giai đoạn 1 ở Tây Ban Nha, giai đoạn 2 trở lại Tây Ban Nha, giai đoạn 3 ở Ai Cập; phiêu lưu của Hồng Liên giai đoạn 1 ở Ái Lan, giai đoạn 2 cùng U Lan và Phạm Khanh ở Tây Ban Nha và kế tiếp ở Pháp; phiêu lưu của Tán Sĩ ở Nhật Bản; phiêu lưu của Ninh Ba Lưu nữ sử ở Hung Nha. Cốt truyện cứ thế nở ra cốt truyện, cuộc phiêu lưu nọ đan chéo cuộc phiêu lưu kia... là loại hình tiểu thuyết quen thuộc của phương Tây, trước thế kỷ XX Trung Hoa và Việt Nam chưa từng có. Dùng truyện thơ lục bát cho *Giai nhân kỳ ngộ diễn ca*, Phan Châu Trinh đã làm một cuộc thử nghiệm vượt bậc, tạo một kết cấu mở cho truyện thơ giai đoạn mới.

Là một người suốt đời dẫn thân cho hoạt động cứu nước, Phan Châu Trinh chắc không dồn tâm huyết trong rất nhiều năm vào việc diễn ca một chuyện tình. Sức thu hút của *Giai nhân kỳ ngộ* nguyên tác đối với ông không nằm ở tuyến cốt truyện tình yêu giữa U Lan và Tán Sĩ mà nằm ở tuyến cốt truyện phiêu lưu - thực chất là những câu chuyện đấu tranh gian nan nhưng không ngừng nghỉ chống đế quốc giành độc lập tự do, hoặc những phong trào vận động bên bi đánh đổ các thế lực quân chủ thối nát xây dựng chế độ dân chủ, dân quyền... diễn ra ở các quốc gia Tây Ban Nha, Ái Nhĩ Lan, Nhật Bản, Hung Ga Ri, Ai Cập... Diễn ca *Giai nhân kỳ ngộ*, Phan Châu Trinh muốn chuyển tải bức tranh toàn cảnh sôi động của thế giới trong những năm sát cuối thế kỷ XIX cho người trong nước biết mình đang sống giữa một thời buổi như thế nào, đang có ai đồng cảnh ngộ. Bên cạnh đấy, còn là những kiến thức bổ ích về địa lý, lịch sử, văn hóa thuộc nhiều khu vực Mỹ, Âu và Á góp phần giúp dân Nam mở rộng tầm mắt. Và nhất là - cũng như *Tinh quốc hồn ca I* - cuốn truyện thỏa mãn nguyện vọng canh cánh của nhà chí sĩ muốn mượn tấm gương những con người hào kiệt tứ xứ, những kẻ dám

xông pha mạo hiểm dẫn thân vào những nơi đang chịu nhiều bất công áp bức, hết mình vì lý tưởng quốc tế cao đẹp, nghĩa hiệp với người khác, trăm nguy ngàn khổn không chút sờn lòng... để giáo dục quốc dân. Chịu ảnh hưởng của Lương Khải Siêu về quan niệm xem tiểu thuyết như một công cụ đắc lực trong công cuộc cải tạo xã hội “muốn làm mới dân trong một nước không thể không trước tiên làm mới tiểu thuyết nước ấy”⁽¹⁾, giờ đây là lúc Phan Châu Trinh mang ra thực hành. Ông mở rộng sức chứa của truyện Nôm, xoay chuyển thời gian nghệ thuật, lấy hiện tại làm điểm quy chiếu, đẩy quá khứ về hiện tại, cấp cho không gian nghệ thuật vốn phi cá thể trong truyện Nôm những chiều kích chưa từng có, xem xét con người không chỉ trong mối quan hệ bằng hữu, thân tộc chật hẹp mà trong mối liên kết với cả thế giới, nghĩa là đặt truyện thơ lục bát trước một thử thách vượt khỏi các chế định của thời đại sinh ra nó.

1. Lương Khải Siêu. *Luận tiểu thuyết dĩ quân trị chi quan hệ*. Tân dân tùng báo, in tại Nhật Bản, 1902. Nguyên Văn: “欲新一國之民不可不先新一國之小說 Dục tân nhất quốc chi dân bất khả bất tiên tân nhất quốc chi tiểu thuyết”.

Chương XIV

NGUYỄN ÁI QUỐC^(*) (1890-1969)

“**A**i mở cuốn sách này ra sẽ gặp một con người” (Walt Whitman). Câu nói ấy đúng với tất cả những ai được gọi là Thi nhân đích thực. Câu nói đó vẫn đúng, và càng đúng đối với Nguyễn Ái Quốc - Hồ Chí Minh, người có một sự nghiệp viết gần 50 năm, nếu tính từ áng văn đầu tiên được ký tên Nguyễn Ái Quốc là *Yêu sách của nhân dân An Nam* (1919) gửi Hội nghị Vécxây, đến áng văn cuối cùng trước khi qua đời là *Di chúc* (1969).

Chưa có một lãnh tụ của nhân dân nào, từ xưa cho đến nay, trong lịch sử dân tộc; và cũng hiếm có lãnh tụ của nhân dân nào trên thế giới có hành trình viết dài như thế.

Một sự nghiệp viết là sự phản ánh hành trình của chính tác giả, từ dân tộc ra thế giới; và từ thế giới trở về dân tộc.

Một sự nghiệp viết trong đó có một bộ phận là văn chương - đó là sự thật, dấu tác giả của những áng văn và thơ đó, chưa lúc nào muốn gọi đó là văn chương; cũng chưa lúc nào tự nhận mình là nhà văn nhà thơ. Tác giả chỉ nhận vào mình tư cách *nhà cách mạng*; và nếu có lúc nghĩ đến câu chuyện viết, tác giả chỉ nhận mình là *nhà báo cách mạng*.

Nguyễn Ái Quốc đã là người khai sáng sự nghiệp báo chí cách mạng ở Việt Nam bởi sự thôi thúc của nhiệm vụ cứu nước; và theo một chỉ dẫn của Mác, cần phải có *vũ khí của tiếng nói* như một chuẩn bị tích cực và hiệu quả cho *tiếng nói của vũ khí*.

^(*) GS. Phong Lê viết.

Vũ khí tiếng nói trong giai đoạn đầu Nguyễn Ái Quốc ra đi tìm đường cứu nước - những năm 20 thế kỷ XX - sau một cuộc hành trình dài hàng chục vạn dặm, chuyển chỗ nhiều nơi, vượt bao đại dương, qua nhiều lục địa, khi đã trải thấm, hoặc chứng kiến cảnh ngộ của bao kiếp người cùng khổ, đủ các màu da, vũ khí đó luôn luôn nhạy bén và kiên định như một chiếc kim địa bàn, hướng vào mục tiêu *cảnh tỉnh* và *thức tỉnh*. *Cảnh tỉnh* những người ở phương Tây còn bị chủ nghĩa thực dân che đậy và xuyên tạc. Và *thức tỉnh* thế giới thuộc địa còn đang chìm vào đêm thẫm của sự ngu dốt, tối tăm.

Vậy là, cùng với văn thơ Nguyễn Ái Quốc, một tiếng nói mới đã cất lên trong đời sống tinh thần của dân tộc Việt Nam ngay từ đầu những năm 20 thế kỷ XX, trong bối cảnh mở đầu cuộc khai thác thuộc địa lần thứ 2 của chủ nghĩa thực dân Pháp ở Đông Dương. Một tiếng nói khẩn thiết cất lên trong lịch sử, vạch trần mọi xuyên tạc và dối trá; khơi sâu vào cội rễ những nỗi đau của dân tộc và nhân loại; nhận rõ sự đối lập đến cùng cực của thế giới bị chia đôi trong thời đại đế quốc chủ nghĩa.

I. CHẶNG ĐẦU CỦA HÀNH TRÌNH VIẾT: TỪ YÊU SÁCH CỦA NHÂN DÂN AN NAM (1919) ĐẾN BẢN ÁN CHẾ ĐỘ THỰC DÂN PHÁP (1925)

Từ giữa năm 1911, Nguyễn Ái Quốc rời cảng Sài Gòn sang Pháp, ghé Mácxây và Lor Havơ; rồi rời Pháp sang Anh; tiếp đó vòng quanh châu Phi - qua Tây Ban Nha, Bồ Đào Nha, Tuydini, Đông Phi, Cônggô...; rồi sang Mỹ; lại trở về Pháp vào cuối năm 1917 khi Đại chiến thế giới lần thứ nhất sắp kết thúc.

Hơn 6 năm, qua bao đại dương, đến với bao lục địa.

Tất cả cái vốn hiểu biết, từng trải qua 12 nghề (theo Trần Dân Tiên), trong đó có một nghề được Nguyễn ghi trong bản tự khai khi là thành viên tham dự các Hội nghị Quốc tế Cộng sản vào những năm 30 - *nghề thủy thủ*, đó là hành trang tinh thần Nguyễn đã tích lũy được ở tuổi ngoài 20, rồi sẽ trở thành chất liệu vô cùng dồi dào, phong

phù cho một sự nghiệp viết của Nguyễn Ái Quốc được bắt đầu trong bối cảnh sống của Nguyễn vào nửa đầu những năm 20 thế kỷ XX ở Pari. Pari - thủ đô “nước mẹ” Đại Pháp, người “khai hóa”, ông chủ ở Đông Dương, sào huyệt của chủ nghĩa đế quốc hiện đại, cũng đồng thời là trung tâm của phong trào cách mạng vô sản ở châu Âu.

Pari - nơi Nguyễn Ái Quốc không chỉ tìm được cảm nang cứu nước, mà còn là, với cảm nang ấy, Nguyễn đã mở ra rất rộng các biên độ của cảm xúc và trí tuệ để tạo nên một sự nghiệp viết gồm cả báo chí và văn chương, với chỉ một mục tiêu duy nhất là kết án chủ nghĩa thực dân, đòi quyền độc lập và tự do cho tất cả những người nô lệ da màu trên các lục địa, trong đó có quê hương, Tổ quốc mình.

Ang văn đầu tiên ký tên Nguyễn Ái Quốc đó là *Yêu sách của nhân dân An Nam*, gửi Hội nghị Vécxây họp vào ngày 28-6-1919, trước đó đã được đăng trên báo *Nhân đạo*, cơ quan ngôn luận của Đảng Xã hội Pháp, số ra ngày thứ Tư, 18-6-1919, với tiêu đề là *Quyền của các dân tộc*, kèm theo *Lời Tòà soạn* như sau:

“Là những người xã hội chủ nghĩa trung thực, bảo vệ quyền lợi của các dân tộc, chúng tôi ủng hộ sự phản đối của những người Việt Nam, nạn nhân của tội ác của chủ nghĩa thực dân Pháp, cũng như chúng tôi ủng hộ nguyện vọng của những người Ai Cập, nạn nhân của chủ nghĩa đế quốc Anh”⁽¹⁾.

Bản *Yêu sách* được gửi đến Hội nghị kèm với bức thư có tên ký là Nguyễn Ái Quốc - “thay mặt Nhóm những người Việt Nam yêu nước” - “Groupes des patriotes Annamites”. Chúng ta biết lúc này Nguyễn đang học tiếng Pháp, nên việc thảo *Yêu sách* phải nhờ ông Phan Văn Trường, người cùng Phan Chu Trinh đã đến Pháp từ nhiều năm trước, và rất thông thạo tiếng Pháp trong nghề luật sư. “Ông Nguyễn không đủ tiếng Pháp để viết và phải khẩn khoản yêu cầu ông Phan Văn Trường viết thay. Ông Trường viết giỏi nhưng không muốn ký tên. Mà chính ông

1. Dẫn theo *Tổng tập văn học Việt Nam*, tập 36, NXB Khoa học xã hội, H., 1980, tr.64.

Nguyễn đã phải ký tên những bài báo”⁽¹⁾. Nói như vậy để thấy, vào thời kỳ đầu ở Pari - bút danh Nguyễn Ái Quốc chưa phải là một tên riêng. Phải vài năm sau, khi đã thông thạo tiếng Pháp, đã có thể viết bài cho các báo theo sự hướng dẫn của Giăng Lôngghê - cháu ngoại Mác, chủ bút báo *Dân chúng*, và Gatxtông Môngmút-xô - chủ nhiệm báo *Đời sống thợ thuyền*; và khi cho ra đời tờ *Người cùng khổ* thì Nguyễn Ái Quốc mới là tên riêng của một người, và trở thành một cái tên quen thuộc đối với công luận.

Bản *Yêu sách* rồi được phân phát cho các binh sĩ và công nhân người Việt ở Mácxây, và từ đó một số ít được chuyển về nước. Dầu sao, viết bằng tiếng Pháp chủ yếu vẫn là viết cho công chúng nước Pháp - một công chúng rất cần được thức tỉnh - để biết được sự thật ở các nước thuộc địa. Do vậy mà Nguyễn quyết tâm học tiếng Pháp để đọc và viết. Một quá trình rất kiên trì và nỗ lực, khi Nguyễn ý thức được sự bức thiết của thứ vũ khí lợi hại là tiếng nói; và thấy cần tranh thủ cơ hội hiếm hoi ở Pari - chính quốc là nơi, người cách mạng còn có một ít tự do tối thiểu để hành động; là nơi, việc tố cáo những tội ác của chủ nghĩa thực dân, không phải là phạm tội, dù ở Đông Dương, đó là một tội đáng tử hình.

Ngót 6 năm tính từ cuối 1917 khi Nguyễn đến Pari cho đến tháng 6-1923 khi Nguyễn rời Pari sang Matxcova là thời gian Nguyễn chứng kiến và tham dự vào những sự kiện trọng đại có ý nghĩa quyết định cho sự hình thành trọn vẹn tư cách *Người yêu nước họ Nguyễn*, tư cách nhà cách mạng đầu tiên của Việt Nam, biết sử dụng công cụ báo chí và văn chương để phục vụ sự nghiệp cách mạng.

Pari - trong 6 năm sinh sống và hoạt động của Nguyễn Ái Quốc - đó là địa bàn, là đất đai gieo trồng và hái lượm những kết quả đầu tiên của dòng văn học cách mạng - hiện đại trên hệ ý thức vô sản của Việt Nam.

Ở trên đã nói đến áng văn chính trị viết bằng tiếng Pháp đầu tiên của Nguyễn Ái Quốc: *Yêu sách của nhân dân An Nam*. Cũng nội dung 8

1. *Những mẩu chuyện về đời hoạt động của Hồ Chủ tịch*, NXB Sự thật, H., 1975, tr.35.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

điểm trong *Yêu sách* rồi sẽ được Nguyễn Ái Quốc chuyển sang bài văn vắn *Việt Nam yêu cầu ca*, bằng chữ Quốc ngữ - là thứ chữ của dân tộc vào thập niên đầu thế kỷ XX đang trong quá trình vừa đồng hành, vừa thay thế chữ Hán và chữ Nôm. Là thứ chữ các nhà nho đầu thế kỷ XX rất có ý thức sử dụng khi nhiệm vụ canh tân đất nước được đặt ra như một nhu cầu bức xúc của lịch sử. Thứ chữ ấy Nguyễn có ý thức đem đến cho những người Việt xa xứ, số lớn là công nhân và binh lính trong đội quân SOS được huy động từ các thuộc địa để bảo vệ mẫu quốc, tập trung ở bến cảng Mácxây. Chuyển từ chữ Pháp sang chữ Quốc ngữ, trong thể lục bát và song thất lục bát quen thuộc, Nguyễn Ái Quốc, ngay từ đầu sự nghiệp viết của mình đã là người *không lúc nào người quên viết bằng tiếng Việt cho chính đồng bào mình*. *Việt Nam yêu cầu ca* gồm 56 câu, trong đó có 48 câu lục bát và 8 câu song thất lục bát, theo tài liệu của cảnh sát Pháp, đã được phân phát trong các giới công nhân và binh sĩ An Nam ở Mácxây vào tháng 9-1922:

*Bằng nay gặp hội giao hòa
Muôn dân hèn yếu gần xa vui tình*

...

*Một xin tha kẻ đồng bào
Vì chúng chính trị mắc vào tù giam
Hai xin pháp luật sửa sang
Người Tây người Việt hai phương cùng đồng
Ba xin rộng phép học hành
Mở mang kỹ nghệ, tập tành công thương
Bốn xin được phép hội đảng
Năm xin nghĩ ngơi nói bàn tự do
Sáu xin được phép lịch du
Bốn phương mặc sức năm châu mặc tình
Bảy xin hiến pháp ban hành
Trăm điều phải có thần linh giúp quyền*

Lịch sử văn học Việt Nam

Tám xin được cử nghị viên

Quan Tây thay mặt giữ quyền thổ dân⁽¹⁾

Cần nhớ đây là bài văn vần bằng Quốc ngữ viết cho những người Việt xa xứ, rời quê từ đầu Thế chiến lần thứ nhất, cũng là thứ chữ Nguyễn đã quen dùng, trước khi rời quê hương vào giữa năm 1911. Thứ chữ của thơ ca dân gian và thơ tuyên truyền cổ động của các nhà nho trong phong trào Duy tân và Đồng Kinh nghĩa thực mà Nguyễn rất quen thuộc ở tuổi thành niên, nhằm đem lại cho nội dung chính trị một hình thức văn chương nhất định, để có hiệu quả trực tiếp và phổ cập trong công chúng cần lao.

Rời quê hương, ngoại ngữ đầu tiên Nguyễn quyết tâm chiếm lĩnh là tiếng Anh, là ngôn ngữ cho sự mưu sinh và giao thiệp trên những chặng dài của hải trình và hành trình qua nhiều xứ sở. Nhưng cùng với tiếng Anh, Nguyễn đã quyết tâm học tiếng Pháp từ rất sớm, ngay khi còn ở Anh. Từ cuối 1917, về Pari, tiếng Pháp đã dần dần trở thành phương tiện đưa Nguyễn tham gia vào các hoạt động xã hội và chính trị; và là ngôn ngữ đưa Nguyễn Ái Quốc vào một sự nghiệp báo chí và văn chương, nhằm thực hiện một cách triệt để và kiên định mục tiêu cao nhất và duy nhất của đời mình là cứu nước: “Tự do cho đồng bào tôi, độc lập cho Tổ quốc tôi, đấy là tất cả những gì tôi muốn, đấy là tất cả những gì tôi hiểu (...). Có thể nói là ông Nguyễn suốt ngày nghĩ tới Tổ quốc, và suốt đêm mơ đến Tổ quốc mình”⁽²⁾.

Tiếng Pháp - với văn phong “rất Pháp”, như nhận xét của Phạm Huy Thông năm 1974 khi ông có trách nhiệm chuyển dịch sang tiếng Việt các văn bản *Truyện và ký Nguyễn Ái Quốc*, viết vào đầu những năm 20 thế kỷ XX ở Pari. Nhưng với nhà thơ Nga Ôxíp Mandenxtam, trong lần gặp Nguyễn vào cuối năm 1923, ở Pari thì thứ tiếng Pháp đó như bị “nén lại”, bởi “tiếng mẹ đẻ”: “Đồng chí nói tiếng Pháp, nói bằng

1. *Tổng tập...*, sđd, tr.67-68.

2. *Những mẫu chuyện về đời hoạt động của Hồ Chủ tịch*, sđd, tr.35, tr.49-50.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

cái thứ tiếng của bọn áp bức, nhưng những lời bằng tiếng Pháp vang lên một cách mờ nhạt tựa như tiếng chuông bị nén lại của tiếng mẹ đẻ”⁽¹⁾.

Viết bằng tiếng Pháp cho các tờ báo lớn theo xu hướng tiến bộ của Pháp ở Pari, rồi làm báo bằng tiếng Pháp ở Pari - đối tượng đọc chủ yếu của Nguyễn lúc này là người Pháp. Nhưng ngay cả ở Pari - Nguyễn cũng không lúc nào quên viết bằng tiếng Việt cho người đọc là đồng bào mình, trước hết là bộ phận người Việt xa xứ ở Pháp, và sau đó là tất cả đồng bào đang bị đẩy ai ở quê hương. Với hai ngôn ngữ Pháp và Việt (Quốc ngữ), Nguyễn đã trở thành người đặt nền móng, người khai sáng cho trào lưu văn học *cách mạng* và *hiện đại* Việt Nam. *Cách mạng* - vì mục tiêu cao nhất là lật đổ ách thực dân, thiết lập nền dân chủ. *Hiện đại* là sự hòa nhập, và sớm trở thành một bộ phận của nền văn học tiến bộ của thế giới trong thời đại đế quốc chủ nghĩa.

*
* *

Trở lại các sự kiện lớn trong hoạt động của Nguyễn Ái Quốc ở Pari. Hơn một năm sau ngày gửi *Yêu sách* đến Hội nghị Vécxây, đó là giây phút Nguyễn được đọc *Đề cương về vấn đề dân tộc và vấn đề thuộc địa* của Lênin, đăng trên *Nhân đạo*, ra ngày 16-17 - tháng 7-1920. Về sự kiện này, Nguyễn đã có lần viết, đại ý: Được đọc *Đề cương*, Nguyễn sung sướng và cảm động xiết bao. Ngồi một mình trong buồng kín mà Nguyễn nói to lên như nói trước quần chúng đông đảo: “Hỡi đồng bào bị đọa đầy đau khổ, đây là cái cần thiết cho chúng ta, đây là con đường giải phóng chúng ta!”.

Có thể nói đó là giây phút bùng sáng của trí tuệ, là bước ngoặt quyết định trên đường hoạt động của Nguyễn. Cũng là giây phút đánh dấu hạt giống đầu tiên của cách mạng Việt Nam được một người gieo trồng, hoặc chính Nguyễn là hạt giống đó - trong bối cảnh thế giới còn

1. Đăng trên *Ngon lửa nhỏ* (tiếng Nga), số 39, 23-2-1923, chuyển dẫn theo Niculin, *Văn học Việt Nam và giao lưu quốc tế*, NXB Giáo dục, H., 2000, tr.579.

đang chìm trong bóng đêm của chủ nghĩa thực dân; và thế giới mới ở Liên Xô cũng chỉ vừa ra đời ba năm, còn trong vòng vây của chủ nghĩa đế quốc. Được soi sáng bởi *Đề cương*, Nguyễn sẽ có dịp cụ thể hóa và hình tượng hóa thực trạng và lối thoát của nhân loại da màu trong hình ảnh chủ nghĩa đế quốc như một con đĩa có hai vôi - một so sánh, nếu không phải là người sinh ra từ những cánh đồng khô hạn hoặc trắng băng lũ lụt của các xứ sở châu Á, châu Phi, sẽ không thể tìm ra được. “Chủ nghĩa tư bản là một con đĩa có một cái vôi bám vào giai cấp vô sản ở chính quốc và một cái vôi khác bám vào giai cấp vô sản ở các thuộc địa. Nếu người ta muốn giết con vật ấy, người ta phải đồng thời cắt cả hai vôi. Nếu người ta chỉ cắt một cái vôi thôi thì cái vôi kia vẫn tiếp tục hút máu của giai cấp vô sản, con vật vẫn tiếp tục sống và cái vôi bị cắt đứt sẽ lại mọc ra”⁽¹⁾.

Từ đây là sự triển khai khẩn trương một sự nghiệp viết liên tục và kiên định nhằm *cảnh tỉnh thế giới phương Tây* và *thức tỉnh thế giới phương Đông*. Từ *Đề cương* này của Lênin và hoạt động của Đệ tam Quốc tế, Nguyễn sẽ mạnh mẽ dấn thân vào trường hoạt động chính trị, tham gia vào phe cánh tả của Đảng Xã hội trong Đại hội lần thứ 18 của Đảng Xã hội Pháp họp ở Tua, từ 25 đến 30-12-1920; và là thành viên sáng lập của Đảng Cộng sản Pháp trong Đại hội đầu tiên họp vào sáng 30-12-1920.

Tốc ký biên bản Đại hội Tua lịch sử cho ta được biết lời phát biểu cháy bỏng tình yêu nước của một thanh niên An Nam mất nước đã tìm được sự chia sẻ của tình đồng chí ở chính quốc. Những hoan hô, vỗ tay và ngắt lời của cử tọa trước tình cảnh thuộc địa lần đầu tiên được phơi bày, và cả sự chỉ trích gay gắt toát ra từ một trái tim sôi nổi - đã ghi nhận sức mạnh tiếng nói của một đại biểu thuộc địa trên diễn đàn thế giới: “Nếu đồng chí không lên án chủ nghĩa thực dân, nếu đồng chí không bênh vực các dân tộc thuộc địa thì đồng chí làm cái cách mạng gì?”⁽²⁾.

1. *Hồ Chí Minh tuyển tập*, NXB Sự thật, H., 1960, tr.179.

2. Dẫn theo Hồng Hà, *Thời thanh niên của Bác Hồ*, NXB Thanh niên, H., 1976, tr.106.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Từ *Đề cương* của Lênin và việc tham gia sáng lập Đảng Cộng sản Pháp, con đường cứu nước của Nguyễn đã được soi sáng bằng lý luận, và từ lý luận được soi sáng, Nguyễn bắt đầu đi vào con đường tổ chức, tập hợp lực lượng, cũng chính trên địa bàn Pari. Đó là Hội Liên hiệp thuộc địa (L'Union Intercoloniale) được thành lập năm 1921, với cuộc họp đầu tiên vào ngày 9-10-1921; và 6 tháng sau, ra đời cơ quan ngôn luận của Hội là tờ *Le Paria* (*Người cùng khổ*) ra số đầu vào 1-4-1922 mà Nguyễn là người sáng lập, chủ bút và tổ chức toàn bộ công việc của tòa soạn. Có một cơ quan ngôn luận ở Pari; lại học được nghệ thuật viết báo nhờ vào sự giúp đỡ tận tình của các đồng chí bạn, Nguyễn đã viết và cho in hàng loạt bài gồm tiểu phẩm, phóng sự, truyện, chính luận trên các báo *Người cùng khổ*, *Nhân đạo*, *Đời sống công nhân...* trong đó có các tác phẩm đích thực là văn chương hoặc có giá trị cao về văn chương như *Pari* (*Nhân đạo*; 30 và 31-5-1922), *Lời than vãn của bà Trưng Trắc* (*Nhân đạo*; 24- 6-1922), *Con người biết mùi hun khói* (*Nhân đạo*; 20-7-1922), *Sở thích đặc biệt* (*Le Paria*, 1-8-1922), *Đồng tâm nhất trí* (*Nhân đạo*; 29-9-1922)...

Đây chỉ là lược kê những bài có giá trị văn chương, hoặc đích thực là tác phẩm văn chương, trong rất nhiều bài sau này - nếu tính từ khi có bản dịch ra tiếng Việt - phải đến đầu những năm 1960 - mới được công bố trong *Bản án chế độ thực dân Pháp* và trong hai quyển *Lên án chủ nghĩa thực dân*, và Đây "*công lý*" của thực dân Pháp ở Đông Dương, nhờ vào công sưu tầm và lưu trữ của Đảng Cộng sản Liên Xô mà có được. Quả là một sức sáng tạo đã được khơi nguồn, và tuôn chảy thật dồi dào vào năm 1922, và nửa đầu năm 1923, trong đó, áng văn có sự ra đời rất đặc biệt là truyện ngắn *Pari* đăng trên *Nhân đạo*, số ra ngày 30 và 31-5-1922. Theo lời kể của Nguyễn sau này, *Pari* đã được viết bởi một hào hứng rất bất ngờ - sau khi đọc một truyện ngắn của văn hào Nga L.Tônxtôi: "Khi đã biết viết báo mình lại muốn viết tiểu thuyết. Nhưng lại nghĩ rằng biết chữ Tây võ vẽ như mình thì viết tiểu thuyết sao được! Tình cờ đọc một truyện ngắn của Tônxtôi thấy viết một cách rất giản dị, dễ hiểu, thì cho rằng mình cũng viết được. Từ đó mình bắt đầu viết truyện ngắn... Lúc đó

Lịch sử văn học Việt Nam

mình sống ở khu phố công nhân nghèo, hiểu rõ đời sống của họ, mình cứ viết những điều mắt thấy tai nghe...”⁽¹⁾.

Việc học tập L.Tônxtôi còn được tác giả kể lại một lần nữa trong một bài viết cho báo *Văn học* (Liên Xô) số ra ngày 19-11-1960, nhân kỷ niệm 50 năm mất của nhà văn Nga vĩ đại. Chuyện Nguyễn Ái Quốc “trở thành học trò của nhà văn Nga vĩ đại”, theo tác giả “có thể là lạ đấy, nhưng đó quả là sự thật”. “Sau Chiến tranh thế giới lần thứ nhất, tôi làm thợ sửa ảnh ở Pari. Hàng ngày tôi đi đến xưởng, chiều tối tôi tham gia các buổi họp của Đảng hoặc dự mít tinh của công nhân. Cuối ngày làm việc tôi đọc vài trang tiểu thuyết để trau dồi tiếng Pháp và giải trí một chút. Một lần một bạn cùng nghề đưa cho tôi một cuốn truyện nhỏ của Tônxtôi... (...). Cách viết của L.Tônxtôi rất giản dị, rõ ràng và dễ hiểu, làm tôi rất thích. Tuổi trẻ thường bông bột, tôi nhảy vùng dậy khỏi giường mặc dù mùa đông rất lạnh, nhất là trong căn phòng bé nhỏ của tôi lại không có lò sưởi. Tôi nói to: “Viết một truyện ngắn chẳng có gì là khó. Minh cũng có thể viết được”. Ở Việt Nam chúng tôi có câu tục ngữ “điếc không sợ súng”. Đó là trường hợp của tôi. Sáng dậy tôi bắt đầu viết (...). Trong bài phóng sự của tôi, tôi kể những điều mắt thấy tai nghe trong khu phố tôi ở là khu phố nghèo khổ của những công nhân và những người thất nghiệp trong thành phố Pari lộng lẫy, giàu có”⁽²⁾.

Những ảnh hưởng của văn chương hiện đại phương Tây - rất cần được xem là một nguồn nuôi dưỡng, một hỗ trợ tích cực cho sự hình thành văn học cách mạng Việt Nam - mà người đại diện duy nhất, số một là Nguyễn Ái Quốc vào những năm 1920. “Về văn học, ông Nguyễn thích đọc Sếchxpia và Đíchxken bằng tiếng Anh, Lỗ Tấn bằng tiếng Trung Hoa và Hugô, Zola bằng tiếng Pháp. A.Frăngxơ và L.Tônxtôi có thể nói là những người đỡ đầu văn học cho ông Nguyễn”⁽³⁾.

1. *Về công tác văn hóa - văn nghệ*, NXB Sự thật, H., 1977, tr.61-62.

2. *Tổng tập...*, sđd, tr.90-91.

3. *Những mẫu chuyện...*, sđd, tr.36.

Những hồi nhớ sau đây rất quý giá giúp cho ta hình dung con đường Nguyễn Ái Quốc đi vào một sự nghiệp viết, trong đó có văn chương, để trở thành người mở đầu, người sáng lập nền văn học Việt Nam cách mạng và hiện đại.

“Đọc những truyện ngắn của A. Frăngxơ và L.Tônxtôi, ông Nguyễn thấy hứng thú vì văn chương giản đơn và tự nhiên: Người ta chỉ cần viết điều gì người ta thấy và cảm, bằng cách nắm lấy màu sắc và hoạt động của sự vật, như thế thì viết cũng không khó lắm”⁽¹⁾.

Đó là lý do cho sự hình thành truyện ký *Pari*, rút từ những sự thật hằng ngày, sự thật đời thường ở ngõ hẻm Côngpoăng - nơi có căn gác trọ tồi tàn của Nguyễn, nơi Nguyễn chứng kiến sự phân đôi hai thế giới, nơi những nạn nhân của thế giới đại chiến cũng có mặt để cất lên tiếng nói tố cáo, ngay ở thủ đô chính quốc.

Pari đưa lại cho Nguyễn món nhuận bút 100 quan - đủ cho Nguyễn có thể đi thư viện suốt tháng mà khỏi phải lo cái sống hàng ngày.

“Thành công đầu tiên này đã khuyến khích ông Nguyễn viết những truyện ngắn khác. Ngoài việc tả lại đời sống thợ thuyền *Pari*, ông thường viết về các thuộc địa, và đặc biệt là Việt Nam, không có một phút nào ông quên Tổ quốc mình đang bị giày xéo và đồng bào mình đang bị áp bức. Ông Nguyễn chỉ viết một quyển sách duy nhất là quyển *Bản án chế độ thực dân Pháp*”⁽²⁾.

Pari - sáng tác văn chương đầu tay của Nguyễn Ái Quốc, quả là một truyện ký viết với phong cách hiện đại. Ở đây vừa báo hiệu, vừa hội tụ óc quan sát, phân tích, ý tưởng sâu sắc, và khiếu châm biếm, hài hước mà tác giả đã tiếp nhận được trong văn học Pháp hiện đại, với người đại diện tiêu biểu là A.Frăngxơ. A.Frăngxơ - tác giả của *Đảo chim cụt cánh* (*L'Île des pingouins*), *Trên đá trắng* (*Sur la pierre blanche*),... người được Nguyễn đọc trong nguyên bản, người đã để lại trong hành trình tinh thần của Nguyễn những dấu ấn sâu sắc, bởi sự gần gũi về tư tưởng, và bởi về

1. *Những mẫu chuyện...*, sdd, tr.37.

2. *Những mẫu chuyện...*, sdd, tr.36.

Lịch sử văn học Việt Nam

cuối đời, A. Frăngxơ đã đến với chủ nghĩa cộng sản. Sự sắc sảo và tế nhị, khiếu hài hước, sự phóng khoáng của tưởng tượng, khiến cho A. Frăngxơ đã là người “đỡ đầu văn học cho ông Nguyễn”. *Con người biết mùi hun khói* viết vào năm 1922 là một chuyện viễn tưởng kể về lễ kỷ niệm 50 năm thành lập Cộng hòa Liên bang châu Phi vào năm 1998 (cùng với *Giấc ngủ mười năm* viết trong kháng chiến chống Pháp) gợi nhớ ít nhiều tiểu thuyết *Trên đá trắng* của A. Frăngxơ dựng gương mặt châu Âu ngót 400 năm sau, qua giấc ngủ dài của Hippolit Duyfretnơ, tính từ một đêm tháng 9 năm 1903 cho đến năm 2270 khi ông ta tỉnh dậy...

Nền văn học hiện đại Pháp vào thời điểm Nguyễn ở Pari được đại diện bởi Macxen Prúttx, Pôn Valêri, André Giđơ... Nhưng sự gần gũi về tư tưởng chính trị và quan niệm nghệ thuật lại đưa Nguyễn đến gần với Anatôn Frăngxơ; và Hăngri Bacbuytx - tác giả cuốn tiểu thuyết chống chiến tranh nổi tiếng: *Khói lửa* cũng là người đỡ đầu cho sự nghiệp văn học và báo chí của Nguyễn. Trụ sở Hội Ánh sáng (Clarté) - Hội quốc tế các nhà văn tiến bộ do H. Bacbuytx làm Chủ tịch đặt ở số nhà 16 phố Giắcơ Calô, đã nhường một phòng cho Tòa soạn *Người cùng khổ*, trong thời gian đầu ra báo, trước khi về trụ sở chính thức ở nhà số 3 phố Macsê để Patriacsơ. Chính từ trường tri thức cách mạng với những đại diện ưu tú của nền văn hóa Pháp như A. Frăngxơ, H. Bacbuytx, G. Lôngghê, G. Môngmutxô, Macxen Casanh, Pôn Laphacgiơ, Pôn Vayăng Cutuyariê... đã đưa Nguyễn nhanh chóng và tự nhiên vào sự nghiệp báo chí cách mạng và văn chương hiện đại. Và nếu hiểu nền văn học mới của giai cấp vô sản trong thời đại đế quốc chủ nghĩa là một hiện tượng thế giới, thì truyện ký Nguyễn Ái Quốc viết bằng tiếng Pháp những năm 1920 thế kỷ XX là hiện tượng tiền trạm, mở đầu, có ý nghĩa soi sáng, chuẩn bị cho nền văn học vô sản Việt Nam, phải chuyển sang những năm 1930 mới thành một dòng bên những dòng khác trong bối cảnh xã hội thuộc địa.

*
* *

Cùng với việc khai trương vào tháng 4-1922 tờ *Người cùng khổ*, và cho đăng khá dồn dập những truyện ký trên báo *Nhân đạo* năm 1922, còn phải kể đến một sự kiện có tiếng vang khá rộng rãi trong đời sống văn hóa - chính trị ở Pari - đó là cuộc Triển lãm thuộc địa do chính quyền thực dân ở chính quốc tổ chức, khai mạc ngày 21-6-1922 và kéo dài trong 6 tháng, nhằm tuyên truyền, khuếch trương chính sách khai thác thuộc địa, đồng thời với việc ấn hành cuốn *Khai thác các thuộc địa Pháp* dài 675 trang của Bộ trưởng Bộ thuộc địa Anbe Xarô. Sự kiện vua An Nam là Khải Định sang Pháp ngày 21-6-1922 dự Triển lãm đã là cơ hội cho Nguyễn Ái Quốc lập tức viết ngay vở kịch *Con rồng tre* (*Le dragon en bambou*) để trực tiếp đánh vào bọn tay sai Nam triều. Vở kịch đã được diễn ở Câu lạc bộ Ngoại ô (Faubourg) và nhận được sự hoan nghênh nồng nhiệt của khán giả; nhưng đáng tiếc là văn bản vở kịch không còn. Ngót 30 năm sau ta mới được biết về nó qua lời kể của Trần Dân Tiên trong *Những mẩu chuyện về đời hoạt động của Hồ Chủ tịch*: “Có những cây tre thân hình quặt quẹo. Những người chơi đồ cổ lấy về đeo gọt thành con rồng. Nó là một đồ chơi. Là con rồng nhưng thật ra chỉ là một khúc tre. Là một khúc tre, nhưng lại hãnh diện có tên và hình dáng con rồng. Tuy vậy chỉ là một con quái vật vô dụng”⁽¹⁾. Cũng theo Trần Dân Tiên vở kịch này bị Chính phủ Pháp cấm. Nhưng nó vẫn được Câu lạc bộ Ngoại ô trình diễn tại Gácso - một thị xã gồm 2 vạn dân ở ngoại ô Pari, trước hàng vạn khán giả Pháp, Việt kiều và kiều dân các thuộc địa khác trong ngày hội hàng năm của báo *Nhân đạo*. “Vở kịch được trình diễn trên sân khấu ngoài trời giữa một công viên đầy bóng mát và nắng ấm. Trước lúc mở màn, tác giả vở kịch xuất hiện giữa những tiếng vỗ tay vang dậy. Tác giả tranh thủ báo những tin thời sự mới nhận được từ các thuộc địa về cuộc bãi công của công nhân Việt Nam, của nông dân ở Goadôlup, Đahômây, Tuynidi...”⁽²⁾.

1. *Những mẩu chuyện...*, sdd, tr.95.

2. *Tổng tập...*, sdd, tr.106-107.

Lịch sử văn học Việt Nam

Theo Trần Dân Tiên, "vở kịch được các nhà văn nghệ khen hay"⁽¹⁾. Trước đó, vào năm 1946, nhà báo Pháp Lê-ô Pônđet khi được tiếp kiến Hồ Chủ tịch ở Pari cũng đã có kể cho tác giả nghe về vở kịch này với lời bình: "... thật là hay, thật là đẹp, lời vừa chài chuốt, vừa gọn gàng với những cái châm biếm, dí dỏm của Aristophane; bản kịch này có đủ ưu điểm để mang lên sân khấu"⁽²⁾.

Ngót 10 năm sau, năm 1955, nhà báo Mỹ Rôbớt Saplân, trên tờ *Thông tin viên*, cũng có nhận xét như Pônđet về giá trị hài hước kiểu Aristophane trong vở kịch⁽³⁾.

Đối với Nguyễn Ái Quốc ở Pari, quả hiếm có cơ hội nào thích hợp hơn cho việc *ra đòn* một cách trực tiếp vào thế giới quan trường An Nam qua một đại diện đón hèn là Khải Định. Điều đáng lưu ý là trước khi diễn *Con rồng tre*, thậm chí ngay sau khi Khải Định đặt chân lên Macxây vào ngày 21-6-1922 trên chiếc tàu Poóctốt của Hãng Đầu Ngựa, Nguyễn Ái Quốc đã có một truyện để đón tiếp hoàng đế của xứ sở mình, đăng trên *Nhân đạo* số ra ngày 24-6-1922, có tên *Lời than vãn của bà Trưng Trắc* - với lời đề từ: "Quốc vương nước Nam sắp làm "khách của nước Pháp". Gọi là có lời chào mừng tí ti, chúng tôi kính dâng ngài giấc mộng này của đồng chí Nguyễn Ái Quốc của chúng tôi, người bấy tôi trung thành của ngài". Đây là truyện viết theo phong cách huyền thoại cho đối mặt và đối thoại hai nhân vật đứng ở hai cực thời gian và hai cực tư cách là Bà Trưng và Khải Định. Một hồn ma linh thiêng ở tầm cao vọi vọi và một hoàng đế đương chức xám nhọt lầy bầy. Lịch sử dân tộc qua cuộc đối thoại này mà hiện lên trên những trang sáng ngời, lăm liệt và đang rơi vào tận đáy sự sỉ nhục bởi một tên vua hèn hạ. Tan giấc mơ kinh hoàng phải đối diện với Bà Trưng, Khải Định lập tức trở về với cõi thực trước lệnh phán truyền của ông chủ thực dân bên Tòa Khâm chuyển sang...

Tiếp tục và đạt đỉnh cao của giá trị phê phán Khải Định là truyện *Vị hành*, đăng trên *Nhân đạo*, 19-2-1923 - một truyện ngắn với phong cách viết rất hiện đại, dưới hình thức một bức thư gửi cô em họ bằng tiếng Việt,

1, 2, 3. *Tổng tập...*, sdd, tr.106-107.

được tác giả dịch sang tiếng Pháp... Cô em họ giả định này ở quê nhà, sẽ qua bức thư của ông anh giả định mà biết được cận kề hành trang của Hoàng đế nước mình trong những ngày ăn chơi, trác táng đáng xấu hổ ở Pari. *Vi hành* vừa có giá trị hạ nhục tên vua bù nhìn, vừa chứng minh sự dò la, rình rập, săn đuổi của cảnh sát đối với tất cả những người Việt Nam yêu nước trên đất Pháp - trong đó Nguyễn là một trong số ít người được trông nom nhiều nhất: “Suốt trong thời gian Khải Định ở lại Pháp, ông Nguyễn ngày đêm bị hai tên mật thám theo dõi không rời một bước”⁽¹⁾.

“Cái vui nhất là ngay đến Chính phủ cũng chẳng nhận ra được khách thật của mình nữa, và để chắc chắn khỏi thất thế trong nhiệm vụ tiếp tân Chính phủ bèn đối đãi tất cả mọi người An Nam vào hàng vua chúa và phái tùy tùng đi hộ giá tuốt (...) Có thể nói là các vị bám lấy để giày tôi, dính chặt tôi như hình với bóng. Và thật tình là các vị cuống cuống cả lên nếu mắt hút tôi chỉ trong dăm phút”...⁽²⁾

Rời quê hương từ 1911, đến lúc này Nguyễn mới có cơ hội tiếp tục cơn giận lớn của các nhà nho sĩ phu đối với bọn vua quan phong kiến đốn hèn. Với kịch *Con rồng tre* và những bài chung quanh sự kiện Khải Định sang Pháp, Nguyễn Ái Quốc là người duy nhất tiếp tục chủ đề chống phong kiến Nam triều của các nhà nho đầu thế kỷ. Hoạt động đó của Nguyễn được sự hưởng ứng của Phan Chu Trinh - lúc này cũng đang cùng Nguyễn Ái Quốc ở Pari, trong bức thư gửi Khải Định ngày 15-7-1922 nêu 7 tội lớn của y. Bức thư viết bằng chữ Hán, rồi được dịch ra tiếng Pháp, để đăng báo và phát thành truyền đơn “để cầu công luận của người Pháp”⁽³⁾.

Tháng 6-1923 Nguyễn bí mật rời Pháp để sang Nga, theo con đường qua Béclin, rồi theo đường biển đến Xanh Pêtecbuga. Nguyễn đi

1. *Những mẩu chuyện...*, sđd, tr.38-39.

2. *Truyện và ký*, NXB Văn học, H., 1974, tr.29.

3. *Những hoạt động của Phan Châu Trinh tại Pháp*, NXB Văn nghệ TP. Hồ Chí Minh, 2000, tr.368.

Lịch sử văn học Việt Nam

trong bí mật, sau khi để lại cho các đồng chí ở Tòa soạn *Người cùng khổ* bức thư chia tay: “Đối với tôi câu trả lời đã rõ ràng: trở về nước, đi vào quần chúng, thức tỉnh họ, tổ chức họ, đoàn kết họ, huấn luyện họ, đưa họ vào đấu tranh giành tự do, độc lập”⁽¹⁾.

Vậy là Nguyễn đã ở Pari trong 6 năm. Sáu năm với bao là công việc trọng đại đã được triển khai ở tư cách người cách mạng, tư cách người làm báo, viết báo, và cả tư cách người viết kịch, viết văn - trên cả hai ngôn ngữ Pháp và Việt. Tuy rời Pháp, nhưng Nguyễn vẫn tiếp tục các hoạt động viết của mình bằng tiếng Pháp trên *Le Paria* và các báo ở Pari, như *Đoàn kết giai cấp* (*Le Paria* - 5-1924), *Con rùa* (*Le Paria* - 2-3- 1925), *Những trò lố hay là Varen và Phan Bội Châu* (*Le Paria* - 9-10-1925)... Và đặc biệt đáng nhớ là Nguyễn đã cho ấn hành ở Pari tác phẩm quan trọng nhất trong giai đoạn mở đầu sự nghiệp viết của mình là *Bản án chế độ thực dân Pháp* (*Le procès du colonialisme française*).

Theo Trần Dân Tiên đây là quyển sách duy nhất trong thời gian Nguyễn ở Pari.

Duy nhất và lớn nhất trong giai đoạn đầu hành trình viết của Nguyễn Ái Quốc.

Nói là một *quyển sách*, thì rất đúng bởi sự chặt chẽ trong cấu trúc của nó gồm 12 chương. 12 chương, với mục tiêu quán xuyên là kết án chủ nghĩa thực dân, nhằm hoàn thiện một bản cáo trạng - nhân danh các dân tộc thuộc địa, trong đó có dân tộc Việt Nam, bắt đầu từ Chương I là *Thuế máu*, qua các chương: *Việc đầu độc người bản xứ*, *Các quan thống đốc*, *Các quan cai trị*, *Những nhà khai hóa*, *Tội tham nhũng trong bộ máy cai trị*, *Bóc lột người bản xứ*... Rồi chuyển sang các chương *Công lý*, *Chính sách ngu dân*, *Chủ nghĩa giáo hội*, *Những khổ nhục của người bản xứ*, để đến kết thúc là chương *Nô lệ thức tỉnh*, cùng với Phụ lục là một bức *Thư gửi thanh niên*.

Như vậy *Bản án*, với hình tượng *Kẻ gây án* và hình tượng *Người kết án*, là một tác phẩm hoàn chỉnh, trên cơ sở một dự án, và được viết theo một *Đề cương chung*. Qua lời kể của Trần Dân Tiên và trên các tư liệu

1. *Những mẩu chuyện...*, sdd, tr.52.

sau này được tập hợp lại, ta biết là ý đồ viết *Bản án...* đã có ở Nguyễn ngay từ đầu 1920, với nhan đề đầu tiên là *Những người bị áp bức* (*Les Opprimés*). Dựa trên các tư liệu rút từ hồ sơ của mật thám Pháp, ta biết cuốn sách đã được viết trong năm 1922 - và tác giả của nó - ông Nguyễn đang phải lo tính kinh phí cho việc in ấn, việc nhờ người viết tựa, việc vẽ bìa, và lớn hơn cả là việc nếu cuốn sách được ra đời thì tác giả của nó phải chịu những rắc rối như thế nào, và hiệu quả của nó sẽ ra sao?⁽¹⁾.

Thế nhưng sau các tư liệu mật chưa bao giờ được công bố ấy, không thấy tác giả nói gì thêm về cuốn sách có tên là *Bản án...* cho đến năm 1925 là năm *Bản án...* được Thư quán Lao động (*Librairie de Travail*) ở Pari ấn hành, sau khi tác giả đã rời Pari ngót 2 năm.

Có lẽ cũng phải đến 1925, với *Bản án chế độ thực dân Pháp*, sau những truyện, ký, phóng sự, tiểu phẩm in trên *Người cùng khổ*, *Nhân đạo*, và các báo khác ở Pari mới là lúc chính thức kết thúc chặng đầu con đường hoạt động cách mạng và báo chí cách mạng của Nguyễn Ái Quốc. Một chặng đầu, từ giác ngộ con đường cứu nước, đã chuyển sang giai đoạn khởi động cuộc hành trình trở về phương Đông, về với Tổ quốc nhằm tuyên truyền lý luận cách mạng trong các tầng lớp quần chúng lao khổ, và tổ chức đội ngũ tiên phong cách mạng của họ.

Từ đây, sau khi rời Pari, Matxcơva sẽ là nơi Nguyễn mở rộng tầm hoạt động của mình; và từ Matxcơva mà nhe nhúm con đường trở về phương Đông - con đường xích gần lại với Tổ quốc thân yêu vẫn còn trong những bức xúc kiếm tìm một con đường cứu nước mới, sau thất bại của hai cụ Phan và các nhà nho trong phong trào Duy tân và Đông Kinh nghĩa thực đầu thế kỷ, đến phong trào cả nước sôi sục đòi thả Phan Bội Châu năm 1925, và để tang Phan Chu Trinh năm 1926.

Năm 1925, cùng với việc ấn hành *Bản án chế độ thực dân Pháp*, còn là năm ra mắt truyện ngắn *Những trò lố hay là Varen và Phan Bội Châu* (*Le Paria*, 9 và 10-1925). Một sự hưởng ứng thật tuyệt vời. Phan Bội Châu - bạn đồng hương, đồng môn của Nguyễn Sinh Sắc, bậc tiền

1. *Tổng tập...*, sdd, tr.426-428.

bối cách mạng của Nguyễn Ái Quốc. Nguyễn đã rất kịp thời có một áng văn tôn vinh Phan Bội Châu, vị thiên sứ, tuy bị cầm tù vẫn lâm liệt tư chất người anh hùng dân tộc trong đối diện và đối lập với Toàn quyền Varen, viên chính khách lớn của Đảng Xã hội Pháp đã đi vào con đường phản bội.

II. NỘI DUNG “BẢN ÁN” VÀ HÌNH TƯỢNG “NGƯỜI KẾT ÁN”

Sự đối lập của hai thế giới - thế giới của những người “khai hóa”, những tên quan cai trị - và thế giới những người nô lệ ở các xứ thuộc địa; và là một sự đối lập cực kỳ vô lý, bất công, đó là nhận thức cần làm sáng tỏ không phải chỉ cho người dân ở các xứ thuộc địa, mà trước hết cho chính quốc và công chúng phương Tây. Bởi lẽ, do sự bùng bít, xuyên tạc của chính quyền thực dân, và với khoảng cách của hàng chục vạn dặm thì giai cấp công nhân và nhân dân lao động, và ngay cả những người có lương tâm, có thiên ý ở phương Tây, cũng khó hoặc chưa thể nào hiểu được thực chất của tình hình các thuộc địa.

Tháng 7-1924, ở Matxcơva, Nguyễn Ái Quốc đã phát biểu ý kiến phê bình tình trạng các Đảng Cộng sản chính quốc còn ít quan tâm đến vấn đề thuộc địa. Trong nhiều nguyên nhân gây nên sự đáng tiếc đó, như “diện tích các thuộc địa rất rộng”, như “tình trạng dốt nát của người dân bản xứ”, như “sự đàn áp dã man” của chính quyền thực dân, còn có nguyên nhân ở “những thành kiến do giai cấp vô sản ở cả hai đảng đều không hiểu biết lẫn nhau”, và “tình trạng thờ ơ của giai cấp vô sản chính quốc đối với thuộc địa”. “Tiếc thay, một số đông chiến sĩ vẫn còn tưởng rằng thuộc địa chẳng qua chỉ là một xứ mà trên là mặt trời, dưới là cát, vài cây dừa xanh với mấy người khác màu da, thế thôi”⁽¹⁾. Bản báo cáo này đã gây một ấn tượng mạnh mẽ, như sau này đồng chí Phơrăngxo Bi-u, Ủy viên Bộ Chính trị Ban chấp hành Trung ương Đảng Cộng sản Pháp - lúc đó là đại biểu Pháp đến Matxcơva dự Đại hội thanh niên

1. Nhân đạo số 25-5-1922, Sách Văn hóa nghệ thuật cũng là một mặt trận, NXB Văn học, H., tr.8, 84.

Quốc tế Cộng sản - nhớ lại: “Tại Đại hội Quốc tế Cộng sản, đồng chí Nguyễn Ái Quốc đã đọc bản tham luận nổi tiếng, trong đó đồng chí phê phán một số điểm trong chính sách của Đảng Cộng sản Pháp lúc bấy giờ chưa thoát khỏi ý thức hệ thực dân chủ nghĩa. Đồng chí nói thành khẩn và nghiêm khắc, với động cơ duy nhất là phát triển hơn nữa tình đoàn kết chiến đấu giữa hai dân tộc Pháp - Việt chống kẻ thù chung: đế quốc Pháp”⁽¹⁾.

Không phải chỉ những người vô sản, mà ngay cả những chiến sĩ cộng sản, là bộ phận tiên phong của giai cấp vô sản, cũng phải qua một quá trình tìm hiểu, nghiên cứu mới hiểu được thực chất vấn đề thuộc địa. Hoạt động của Nguyễn Ái Quốc, đã góp sức quan trọng cho quá trình giác ngộ ấy. Giắc Duycolô, sau này là Ủy viên Bộ Chính trị Đảng Cộng sản Pháp, kể: “Tôi bỗng nhớ đến những lần tôi về quê ở vùng Tácbor, gần dãy núi Pirênê, tôi đã thấy nhiều người Việt Nam làm việc ở công binh xưởng của địa phương. Họ bị giam trong trại và bị đối xử xấu. Tôi muốn biết chuyện những người Việt Nam đó, và tôi hỏi anh Nguyễn Ái Quốc vì sao họ phải sang Pháp làm. Anh Nguyễn bắt đầu kể cho tôi nghe tình hình nước anh và những hành động xấu xa của chủ nghĩa thực dân Pháp đang thống trị nhân dân anh.

Đối với tôi, đấy là điều mới lạ. Vì lúc đó ở Pháp người ta giới thiệu chính sách thuộc địa như là một công việc xuất cảng văn minh sang các nước lạc hậu. Nhờ quen biết anh Nguyễn mà tôi hiểu sự thật về chủ nghĩa thực dân Pháp”⁽²⁾. Một đồng chí lãnh đạo khác của Đảng Cộng sản Pháp, Pôn Vayăng Cutuyariê, - như qua lời vợ ông kể lại sau này, - cũng cho rằng: “Sự quen biết đồng chí Nguyễn Ái Quốc đã giúp ích rất nhiều trong suốt đời của Pôn Vayăng để nắm chắc hơn vấn đề đấu tranh chống chủ nghĩa thực dân”⁽³⁾.

1. *Bác Hồ ở Pháp*, NXB Văn học, H., 1970, tr.42.

2. *Bác Hồ ở Pháp*, NXB Văn học, H., 1970, tr.25.

3. *Hồi ký của Mari Clốt Vayăng Cutuyariê*, sdd, tr.77.

Lịch sử văn học Việt Nam

Đó là không kể một số các chiến sĩ cách mạng hoặc những người có thiện chí khác, như Giảng Longghê - cháu ngoại Mác; hoặc giáo sư Gaborien Sovy người thay mặt Hội Nhân quyền và Công dân quyền.

Cần nói rõ mọi sự thật về tội ác của chủ nghĩa thực dân ở các nước thuộc địa để đánh chính lại những ngộ nhận, hơn nữa, để cảnh tỉnh những ai còn mê muội.

Muốn vậy, người viết phải có một bầu nhiệt huyết, một cảm xúc nồng nàn. Cần những lời từ trái tim. Nhưng như vậy chưa đủ. “Sự thật” thuộc địa không phải là “những điều trông thấy” ở chính quốc lúc này. Vậy cần một sự chứng minh mang tính thuyết phục của khoa học. Cần các cứ liệu rút từ đời sống và từ báo chí, sách vở. Và rút từ chính những người phương Tây viết. Hơn nữa, do chính những tên thực dân thú nhận.

Đó là giá trị của *Bản án chế độ thực dân Pháp*. Một giá trị khoa học, với những lý lẽ không thể nào bác bỏ được.

Để chứng minh “sự thịnh vượng” của Đông Dương dưới thời Toàn quyền Môritxơ Long, tác giả sẽ dẫn chính thư của đại tá Becna gửi báo *Cộng hòa Pháp*, số ra ngày 6-2-1922; với sự nhắc nhở thêm: “đại tá đó không phải là một người cộng sản đâu”⁽¹⁾.

Phí tổn cho việc tiếp rước “con rồng tre” Khải Định: “Hiện chúng tôi chưa biết rõ số tiền mà đức vua An Nam đã chi tiêu về việc sang du ngoạn bên Pháp đúng là bao nhiêu đồng, nhưng chúng tôi biết rằng, để đợi được ngày tốt cho “con rồng tre” có thể ngự giá xuống tàu, người ta đã phải bồi thường phí tổn cho tàu Pooctôtơ về bốn ngày chờ đợi, mỗi ngày 100.000 phơrăng (tức là 400.000 phơrăng). Tiền tàu hết 400.000 phơrăng. Tiền chiêu đãi hết 240.000 phơrăng. (Không kể tiền lương trả cho bọn cảnh sát để canh gác những người Việt Nam ở Pháp). 77.600 phơrăng để trả tiền ăn ở tại Macxây cho số lính khổ xanh An Nam dùng để bồng súng chào cụ lớn Bộ trưởng và Hoàng thượng”.

Những năm tháng làm việc miệt mài ở các thư viện chính quốc, theo dõi báo chí, thời sự, bám sát tình hình chính trị, xã hội đã cung cấp

1. Các đoạn trích *Bản án* dưới đây, rút từ *Tổng tập...*, sdd.

cho Nguyễn Ái Quốc cả một kho tư liệu để làm bằng chứng kết tội chủ nghĩa thực dân. Và giá trị thuyết phục của *Bản án...* là ở chính các tư liệu đó, chính những lời xác nhận, thú nhận của Becna, Đơ Pu-vuốc-vin, Vinhê Đốc-tông, E. Macác, và cả Toàn quyền Đume nữa.

Nhưng đừng nghĩ tư liệu, con số, lời trích, đoạn văn là khô khan. Đó là những tư liệu có hồn. Những con số của thơ ca. Những trích dẫn chất chứa cảm xúc, suy tư.

Để nói về *Thuế máu*: “Bảy mươi vạn người bản xứ đã đặt chân lên đất Pháp, và trong số ấy tám vạn người không bao giờ còn trông thấy mặt trời trên quê hương đất nước mình nữa”.

Để nói về *Chế độ báo chí*: “Tôi biết nhiều nhà văn thân bị kết án khổ sai chung thân vì đã đọc Tạp chí *Trung Quốc hỗn, Âm băng*, và những bài cùng loại ấy của các nhà duy tân Trung Quốc. Năm 1920, có nhiều người Việt Nam ở Bắc Kỳ bị kết án từ hai đến năm năm tù, chỉ vì một người đã làm thơ ca tụng tự do, và các người khác đã nghe ngấm bài thơ ấy”.

Để nói về *Công lý*: “Công lý thường được tượng trưng bằng một người đàn bà uy nghi, một tay cầm cái cân, một tay cầm thanh kiếm. Vì đường đi từ Pháp qua Đông Dương quá xa, quá xa đến nỗi sang được tới Đông Dương thì cán cân đã mất thăng bằng, đĩa cân đã chảy ra và biến thành những hộp thuốc phiện hoặc thành những chai rượu ti, cho nên bà Công lý tội nghiệp kia chỉ còn độc chiếc gương trong tay để chém giết. Bà chém giết đến cả người vô tội, mà nhất là người vô tội”.

Để nói về *Khai hóa*: “Khi người ta có màu da trắng thì nghiêm nhiên người ta là một nhà khai hóa. Khi người ta đã là một nhà khai hóa thì người ta có thể làm những việc dã man và vẫn cứ là văn minh nhất”... “Một cách khai hóa kỳ khôi: để dạy mọi người sống cho ra sống, người ta bắt đầu bằng việc giết họ đi đã”...

Phải vạch trần mọi sự xuyên tạc, và tấn công vào mọi sự dối trá. Sự dối trá đến vô lý và hết sức kỳ quái ở những kẻ tự xưng là “văn minh”, là có sứ mệnh “khai hóa”; ở một xứ có tên gọi là quê hương của các giá trị tinh thần: Tự do, Bình đẳng, Bác ái.

Lịch sử văn học Việt Nam

Để từ đó, mọi mâu thuẫn, mọi đối lập sẽ được bộc lộ. Một sự đối lập không chỉ diễn ra như nước với lửa trên các thuộc địa, giữa các ông chủ và người nô lệ. Sự đối lập đó cũng diễn ra ngay cả trên chính quốc, trên đất Pháp. Chính nhận thức này đã làm sáng tỏ chân lý thời đại, nằm trong sự phân tích khoa học của Mác, Lênin, mà bằng trí tuệ nhạy bén và bằng tình cảm sâu đậm, Nguyễn Ái Quốc đã ghi nhận được trong truyện ngắn *Pari* viết năm 1922. Pari, một góc hẻm mà dồn chứa cả hai thế giới:

*Á, Âu đâu cũng dòng trong đục
Vàng máu chia đôi cảnh khổ giàu⁽¹⁾.*

*
* *

Cùng với nội dung *Bản án*, qua *Bản án chế độ thực dân Pháp* còn thấy nổi lên hình ảnh *Người kết án*, tác giả, vị quan tòa công minh của lịch sử. Vị quan tòa luận tội, kết án, và cuối cùng đưa cả dân tộc vào một cuộc cách mạng lật đổ chủ nghĩa thực dân, sau ngót 80 năm đô hộ, đồng thời làm đứt gãy một mắt xích trong dây chuyền chủ nghĩa đế quốc trên toàn thế giới.

Vị quan tòa đó, chính là tác giả của những lời lên án, lời buộc tội kia, dấu "tư cách" tác giả không phải là điều người viết có thể hoặc cần phô bày. Nhưng sau những dòng văn sôi sục tình cảm và chất chứa suy tư của *Bản án*... "nhân vật" này vẫn hiện diện. Và thật sự nó đã gây một nỗi lo lắng và kinh sợ ghê gớm cho chính quyền thực dân. Sau này khi có đủ tài liệu, để hình dung lại một toàn cảnh, ta sẽ thấy, cảm động và kỳ vĩ xiết bao, hình ảnh Nguyễn Ái Quốc một mình tay không trong sự săn đuổi tối tăm của chủ nghĩa thực dân. Dấu sống ở chính quốc, và được hưởng bầu không khí tự do ở Pari, chúng ta vẫn không được quên rằng Nguyễn Ái Quốc luôn luôn bị dò xét, truy đuổi; luôn luôn được một đội quân

1. Tố Hữu, *Theo chân Bác*, 1970.

cảnh vệ túc trực, bám gót, mà số lương tháng nhà nước chính quốc phải trả cho chúng là hai mươi lăm ngàn phơ răng.

Qua tất cả những chi tiết lịch sử li kì, quý giá này ta sẽ thấy sự xuất hiện hình ảnh vị quan tòa lịch sử, dấu còn trong vị trí người bị săn đuổi, dấu còn trong thân phận người nô lệ.

Lịch sử rồi sẽ còn góp thêm vào tấm vóc kỳ vĩ ấy một vài nét “huyền thoại” nữa, trong cuộc đối thoại giữa chàng thanh niên mảnh khảnh Nguyễn Ái Quốc với viên Bộ trưởng Thuộc địa bệ vệ, quyền uy Anbe Xarô tại nhiệm sở thâm nghiêm của y.

“Nước Pháp rất khoan hồng. Nước Pháp rất muốn làm những việc cải cách. Nhưng nước Pháp sẽ không tha thứ những người nào từ Pari đến Matxcơva, từ Matxcơva đến Quảng Châu, và từ Quảng Châu về Đông Dương (y vừa nói vừa lấy ngón tay vẽ một bản địa đồ trên mặt bàn) kiếm cách gây nên những sự rối loạn”⁽¹⁾.

Thế nhưng ngay sau cuộc tiếp kiến nghiêm trọng đầy uy hiếp ấy, Nguyễn Ái Quốc đã có ngay một lá thư ngỏ gửi y, đăng trên *Le Paria*, số ra ngày 1-8-1922, với nội dung vạch trần sự bịp bợm, xảo trá của chính quyền thuộc địa.

“Dưới quyền cai trị của Ngài, dân tộc Việt Nam đã được hưởng phần vinh thật sự và hạnh phúc thật sự, hạnh phúc được thấy nhan nhản khắp trong nước, đâu đâu cũng có những ty rượu và ty thuốc phiện song song với những sự bắn giết hàng loạt và nhà tù, nền dân chủ và tất cả bộ máy tinh vi của nền văn minh hiện đại, đã làm cho người Việt Nam tiến bộ nhất châu Á và sung sướng nhất trần đời.

Hành động nhân ái ấy cũng đủ để chúng tôi không cần nhắc lại tất cả những hành động khác như: bắt lính và bắt mua công trái, đàn áp đẫm máu, truất ngôi và đẩy biệt xứ một ông vua, xâm phạm và làm ô uế những nơi thờ phụng”⁽²⁾.

1. *Những mẩu chuyện...*, sdd, tr.64.

2. *Tổng tập...*, sdd, tr.130.

Tác giả cũng không quên nhắc y về sự vô hiệu trong chủ trương theo dõi, săn đuổi những người yêu nước Việt Nam ở Pari, mà chính tác giả là đối tượng số 1: “Nếu ngài nhất thiết cần biết hàng ngày chúng tôi làm gì thì rất dễ thôi: cứ mỗi buổi sáng chúng tôi sẽ phát hành một bản tin về sự hoạt động của chúng tôi và ngài chỉ việc đọc là biết”⁽¹⁾.

Chủ nghĩa thực dân ở chính quốc không chút ngại thơ và mơ hồ nào trước hoạt động của Nguyễn. Một sự theo dõi ngấm ngấm và những biện pháp tổ chức chặt chẽ để ngăn chặn thứ văn chương “nghịch loạn” kia đã hình thành. Cả một bộ máy gồm nhiều màng lưới giăng mắc, từ Tây sang Đông, từ chính quốc đến các thuộc địa, để đối phó với một đối thủ thực ra lúc này mới chỉ là một thanh niên, tuổi ngoài 30, đang còn phải tìm công ăn việc làm, vừa kiếm sống, học nghề, vừa cố gắng trau dồi tri thức, học tập, nghĩ suy, và thâm nhập vào các hoạt động xã hội.

Thế nhưng từ những trang *Người cùng khổ* và *Bản án...* đã hình thành một cuộc chiến không cân sức giữa tác giả và cả một thể chế - từ chính quốc đến thuộc địa. Cuộc chiến được khai mở đầu tiên vào những năm 20 thế kỷ XX, và rồi sẽ kéo dài trên 20 năm, đưa tới sự cách mạng hóa cả một dân tộc, và sự sụp đổ một trong những thành trì kiên cố của chủ nghĩa đế quốc thế giới.

Bởi vì, đằng sau những dòng, những trang mỏng manh kia đang dấy lên từ từ *sự thức tỉnh* của cả một dân tộc, đang hình thành một sự *gắn nối* của những người khốn khó, nô lệ thuộc nhiều màu da, một sự *gắn nối* Đông và Tây, “lạc hậu” và “văn minh”, như là hệ quả trực tiếp của chủ nghĩa đế quốc, cũng đồng thời là sản phẩm của phong trào cách mạng vô sản thế giới, đã có được sự định hướng, sự tiên tri từ *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*.

Với *Bản án...*, tác giả của nó - Nguyễn Ái Quốc là người đại diện của một dân tộc còn bị đày đọa viết cho diễn đàn nhân loại, vì sự nhận thức tính chất giai cấp và ý nghĩa quốc tế của cuộc đấu tranh mới mà dân

1. *Tổng tập...*, sdd, tr.130.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

tộc mình là một thành viên gần bó, không thể và không được đơn độc, đứng ngoài.

Một sự gắn nối, có tác dụng đánh tan những thiên kiến, hoặc ảo tưởng đã gây ám ảnh khá lâu trong lịch sử, từ cái ngu muội cổ hủ, do sự bế quan tỏa cảng của các vương triều phương Đông, đến cái quan niệm mang màu sắc chủng tộc tư sản đầu thế kỷ ở Ngô Quý Siêu:

*Năm châu quanh mặt địa cầu
Á châu thứ nhất, Mỹ châu thứ nhì
Châu Âu, châu Úc, châu Phi
Mỗi châu một giống, sắc chia rành rành
Giống vàng, giống trắng tinh anh
Giống đen, giống đỏ, giống xanh ngu hèn
Cuộc đời là hội đua chen
Giống hay thì sống, giống hèn thì sa*

Hoặc có lúc lại rơi vào cực đối lập của sự tự ti, bi quan, trước thần tượng đế quốc và văn minh phương Tây. Phải có nhân quan Mác - Lênin mới tìm thấy được sự thăng bằng, rõ được thực chất, hiểu được con đường giải cứu tình hình. Đó là sức mạnh dân tộc được tiếp sức bởi khối đoàn kết của giai cấp vô sản chính quốc cùng nhân loại da màu đau khổ - tức là sự giác ngộ tính chất giai cấp và tính quốc tế của cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc, cũng tức là sức mạnh tổng hợp của thời đại.

Từ cái nhìn mới này, ta sẽ thấy chính vị quan tòa nghiêm khắc chống chủ nghĩa thực dân, cũng sẽ là người chan chứa một tình thương nhân loại đau khổ. Và đó là nét cơ bản trong phẩm chất và phong cách Nguyễn Ái Quốc, qua con mắt những người cùng sống, cùng hoạt động và tiếp xúc với Nguyễn bất cứ ở đâu và vào lúc nào. Từ những năm 20, qua cảm tưởng của luật sư Mác Cölanhvin Bơlôngcua: “Ồ anh, ý nghĩ đấu tranh giải phóng dân tộc luôn luôn khắc sâu trong tâm trí và quán triệt suốt cuộc đời của anh. Một lần nghe tin thực dân Pháp khủng bố, tàn sát nhân dân Đahômây, tôi thấy anh cảm phẫn, xúc động, đau đớn

như chính việc đó xảy ra đối với nhân dân Việt Nam của anh”⁽¹⁾. Đến nửa thế kỷ sau, với nhận xét của nhà thơ Cuba, Phêlich Pita Rôdrighet: “Trong tác phẩm của Chủ tịch Hồ Chí Minh, người nông dân ở Việt Nam, ở Angiêri, ở Tuynidi, ở Cônggô, người bị áp bức ở quần đảo Angtigiát hoặc ở “miền Nam già cỗi” của nước Mỹ, đều có một người nhiệt thành bênh vực mình” “...thái độ kiên quyết, lòng căm thù và oán ghét sâu sắc tất cả những gì đã hạ thấp và khinh rẻ con người - theo tôi là điểm cao nhất, đẹp nhất và đặc biệt nhất thường thấy ở Chủ tịch Hồ Chí Minh, đã trở thành những giá trị cơ bản trong tác phẩm của Người”⁽²⁾.

III. LÊNIN VÀ CON ĐƯỜNG GẮN NỐI ƯỚC MƠ VỚI HIỆN THỰC

Nhu cầu thay đổi, cải tạo cuộc sống bằng cách mạng, vừa như một đòi hỏi khẩn thiết, vừa như một khả năng, đó chính là cái làm nên phẩm chất mới ở thơ văn Nguyễn Ái Quốc, những năm 20 thế kỷ XX.

“Đằng sau sự phục tùng tiêu cực, người Đông Dương giấu một cái gì đang sôi sục, đang gào thét, và sẽ bùng nổ một cách ghê gớm, khi thời cơ đến. Bộ phận ưu tú có nhiệm vụ phải thúc đẩy cho thời cơ đó mau đến. Sự tàn bạo của chủ nghĩa tư bản đã chuẩn bị đất rồi. Chủ nghĩa xã hội chỉ còn phải làm cái việc là gieo hạt giống của công cuộc giải phóng nữa thôi”⁽³⁾.

Hãy đặt lại những dòng nồng nàn tâm huyết, và cũng là những dự đoán sáng suốt trên đây vào hoàn cảnh xuất hiện của nó, khi chủ nghĩa đế quốc đang còn là một bóng đen bao trùm thế giới và Đông Dương còn chìm sâu trong đêm tối, thì mới thấy hết giá trị tỏa sáng của niềm tin chất chứa chỉ trong một đoạn văn trên.

1. *Bác Hồ ở Pháp*, sdd, tr.49-50.

2. *Nghiên cứu học tập thơ văn Hồ Chí Minh*, NXB Khoa học Xã hội, H., 1979, tr.583-585.

3. *Tổng tập...*, sdd, tr.75.

Rời quê hương từ năm 1911, Nguyễn Ái Quốc đã đặt chân lên biết bao quê hương xứ sở; thấu nhận vào mình biết bao cảm xúc, bao ấn tượng, bao kỷ niệm; nung nấu trong lòng bao suy ngẫm, bao lo toan suốt gần hết tuổi thanh niên của cuộc đời mình. Thế mà cái phần in sâu và được lưu giữ gần như nguyên vẹn trong tâm khảm lại vẫn cứ là cuộc sống và nỗi đau của dân tộc còn đắm chìm trong nô lệ. Cố nhiên giờ đây khi đã có cái vốn nhìn rộng ra khắp năm châu bốn biển, thì cảnh ngộ và số phận đó của đồng bào dân tộc sẽ gắn hòa làm một với cảnh ngộ và số phận của nhân dân nhiều xứ sở khác ở châu Á, châu Phi, hoặc những người da đen Bắc Mỹ.

Có cái gì thật quen thuộc ở hình ảnh người phụ nữ hoặc người nông dân Đông Dương trong nỗi đau và sự tủi nhục ở họ. Nhưng cũng lại có cái gì thật mới mẻ, khi Nguyễn Ái Quốc cho thấy một ánh lửa đang nhen nhúm, để bùng cháy, và đặt họ bên cạnh những người anh em cùng hội cùng thuyền trên nhiều vùng đất xa xôi của thế giới.

Rõ ràng niềm tin trên không hề là một kết quả ngẫu nhiên. Đó là niềm tin đến từ sự hiểu biết, có từ giác ngộ lý luận. Và như vậy cần gắn những trang Nguyễn Ái Quốc viết vào nửa đầu những năm 1920 với cái giây phút phát sáng thần kỳ Nguyễn được đón nhận, khi được đọc *Đề cương về các vấn đề dân tộc và thuộc địa* của Lênin.

Cần gắn con đường đi tìm chân lý ở Nguyễn Ái Quốc với tư tưởng Lênin, để thấy ở đây, trên trang đầu của văn học cách mạng - hiện đại Việt Nam, trang đầu văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam, chính là trang đón trước tình hình “Đông Dương thức tỉnh”.

*
* *

Chuyển vào giữa những năm 1920 từ lúc được đặt chân lên quê hương của Lênin và Cách mạng Tháng Mười sẽ tiếp tục có sự chiếm lĩnh hiện thực mới và phát hiện nghệ thuật mới, theo bước chân Nguyễn Ái Quốc vào tuổi 30 sóng gió, sôi động của cuộc đời mình, trong hành trình bí mật từ Pari đến Matxcova. Hẳn không phải là điều dễ dàng, đối với

Lịch sử văn học Việt Nam

Nguyễn Ái Quốc, ngay trong hoàn cảnh nước Pháp lúc bấy giờ, trước yêu cầu phô diễn mọi điều mình muốn biết hoặc muốn nói, mọi tình cảm mình hằng nung nấu về sự thực hiện một thế giới công bằng, và nơi đó, sáng ngời chân dung một con người mới - Lênin, như một vị cứu tinh không chỉ của nước Nga, mà của cả nhân loại đau khổ. Nhưng hẳn nhận thức đó đã từng là niềm suy nghĩ, mong mỏi thường xuyên của Nguyễn Ái Quốc, nên mới có được những dòng cô đúc mà thống thiết đến thế ngay sau khi Nguyễn Ái Quốc đến Matxcova, nhận tin Lênin mất, rồi gắn nối với đoàn người kéo dài ở Hồng trường để vĩnh biệt người thầy cách mạng vĩ đại.

“Lênin đã mất! Tin này đến với mọi người như sét đánh ngang tai, truyền đi khắp các bình nguyên phi nhiêu ở châu Phi và các cánh đồng xanh tươi ở châu Á. Đúng là những người da đen và da vàng chưa thể biết Lênin là ai, nước Nga ở đâu? Bọn đế quốc thực dân cố ý bưng bít không cho họ biết. Sự ngu dốt là một trong những chỗ dựa chủ yếu của chế độ tư bản chủ nghĩa. Nhưng tất cả họ, từ những người nông dân Việt Nam đến những người dân săn bắn trong các rừng Đahômây, cũng đã thường nghe nói rằng ở một góc trời xa xăm có một dân tộc đã đánh đuổi được bọn chủ bóc lột họ và hiện đang tự quản lý lấy đất nước mình mà không cần đến bọn chủ và bọn toàn quyền. Họ cũng đã nghe nói rằng nước đó là nước Nga, rằng có những người dũng cảm, *mà người dũng cảm nhất là Lênin.*

(...)

Khi còn sống, Người là người cha, thầy học, đồng chí và cố vấn của chúng ta. Ngày nay, Người là ngôi sao sáng chỉ đường cho chúng ta đi tới cuộc cách mạng xã hội⁽¹⁾.

Những trang về Lênin của Nguyễn Ái Quốc, ở thời điểm năm 1924 là những trang tiếp tục mở rộng, và đi sâu vào cuộc hành trình nhằm chiếm lĩnh hiện thực mới của văn học cách mạng Việt Nam trên bối cảnh mới của thời đại.

1. "Lênin và các dân tộc thuộc địa", *Tổng tập...*, tr.447.

Ở bất cứ ai trong số hàng triệu quần chúng đau khổ và được thức tỉnh bởi Cách mạng Tháng Mười hẳn sẽ có hàng kho từ ngữ để ca ngợi Lenin. Và với Nguyễn Ái Quốc của Đông Dương lúc ấy, trong cuộc hành trình về đất thánh cách mạng, đang khao khát gặp Lenin, hẳn cũng sẽ không thiếu lời. Nhưng sự mãnh liệt, tuôn trào của cảm xúc đau thương, cần được dồn nén lại trong một tư thế tỉnh táo; sự bế bộn của lời chữ cần tìm đến một hình thức cô đọng; và trước một đối tượng có gần như toàn bộ các phẩm chất ưu tú của con người, cần biết tìm đến những nét cơ bản, nổi bật nhất. Nét đó ở Lenin, đối với Nguyễn Ái Quốc, đại diện cho phương Đông, và cũng là đại diện cho các dân tộc thuộc địa trên thế giới, sẽ là hai đức tính *đúng cảm* và *nhân từ*.

Khỏi phải nhắc lại, từ 1924, đã xuất hiện trong văn học Việt Nam, qua đại diện tuyệt vời sáng suốt của mình là Nguyễn Ái Quốc, một hình ảnh về Lenin, một nhận thức về Lenin, không chỉ như lãnh tụ của cuộc cách mạng đã làm đứt một mắt xích trong sợi dây chuyền đế quốc chủ nghĩa, mà còn là người bằng trí tuệ của mình đã soi tỏ con đường đi cho cả thế giới thuộc địa.



Cuộc hành trình còn tiếp tục theo hướng mở của đề tài. Nỗi niềm nung nấu viết về đất nước và Tổ quốc mình, viết về đồng bào mình trong số phận chung của nhân loại da màu đau khổ từ một khoảng cách rất xa về không gian, khoảng cách Đông Tây, nửa vòng trái đất, để nhằm cho nhân loại, và trước hết cho công chúng phương Tây, ngay cả những người cách mạng và tiến bộ, hiểu được thực chất những vấn đề thuộc địa, để chống lại sự bôi nhọ, hoặc sự tuyên truyền xuyên tạc của bọn thống trị, đó hẳn là niềm khao khát cần được tính vào lý do ra đời của báo *Người cùng khổ*, của *Bản án chế độ thực dân Pháp*, của Đông Dương những trang viết đầu tiên khi Nguyễn Ái Quốc tiếp xúc với phương Tây. Nhưng bên cạnh đó, cũng khẩn thiết và thường xuyên không kém là niềm khao khát được viết cho chính đồng bào mình xem, nghe và hiểu được.

Lịch sử văn học Việt Nam

Hai niềm khao khát đến cháy cả ruột gan cùng hiện diện ở tác giả khi vũ khí sử dụng được chỉ mới có thể là tiếng nói, là chữ viết. Đó là viết về đồng bào của Tổ quốc mình cho thế giới biết, và viết cho đồng bào biết về thế giới, trong đó có Tổ quốc mình.

Phải chăng đó là lý do khiến cho Nguyễn Ái Quốc vừa gửi xong *Yêu sách của nhân dân An Nam* đến Hội nghị Vecxây, lại đồng thời thảo *Việt Nam yêu cầu ca* bằng chữ Việt, theo thể lục bát, với những chữ dùng nôm na, quen thuộc. Rồi cùng với tờ *Le Paria* lại mong muốn ra tờ *Việt Nam hỗn* mà trong truyền đơn cổ động cho báo vào mùa xuân 1923 có cả một phong vị vẫn về:

“Ồ trong thế giới, ống nói, tàu bay. Việc lạ tin hay, ngày ngày thường có. Nào ai muốn rõ, phải có nhật trình. Mình ở gia đình, mắt soi vạn lý. Á, Âu, Úc, Mỹ, rút lại một tờ. Con trẻ đàn bà, ai ai cũng biết.

Mình người nước Việt. Khách địa làm ăn. Chẳng đọc Hán văn, không xem Pháp tự. Việc đời hay dở, lành dữ mặc ai. Tuy có mắt tai, cũng không nghe thấy. Phận mình đã vậy, vận nước thế nào, anh chị đồng bào, có hay chẳng nhẽ! Cũng vì nghĩ thế, tôi muốn làm ra, một báo tiếng ta, cho đồng bào đọc. Chẳng nài khó nhọc, dám kể công trình. Mong mỗi người mình, mở mày mở mặt”⁽¹⁾.

Đó cũng là lý do giúp ta hiểu, khi tình thế cách mạng có những chuyển biến lớn, khi các điều kiện thành lập Đảng đang trên đà chín muồi, từ năm 1927, Nguyễn Ái Quốc đã viết *Đường cách mệnh* với lời mở đầu: “Sách này muốn nói cho vắn tắt dễ hiểu, dễ nhớ. Chắc có người sẽ chê rằng văn chương cụt quắn. Vâng! Đây nói việc gì thì nói rất giản tiện, mau mắn, chắc chắn như 2 lần 2 là 4, không tô vẽ trang hoàng gì cả”.

Để làm rõ hơn ý này, tác giả viết tiếp - “Hơn sáu mươi năm nay, để quốc chủ nghĩa Pháp đập trên đầu, hơn hai mươi triệu đồng bào hấp hối

1. *Việt Nam hỗn* được chuẩn bị để ra mắt, khoảng 1923, nhưng không ra được, vì Nguyễn Ái Quốc được triệu tập dự họp Đại hội Quốc tế cộng sản, *Tổng tập...*, tr.159-160.

trong vòng tử địa. Phải kêu to, làm chóng, để cứu lấy giống nòi, thì giờ đâu rảnh mà vẽ vời trau chuốt.

Sách này chỉ ước ao đồng bào xem rồi thì nghỉ lại, nghỉ rồi thì tỉnh dậy, tỉnh rồi thì đứng lên đoàn kết nhau mà làm khách mệnh.

Văn chương và hy vọng sách này chỉ ở trong hai chữ: Khách mệnh! Khách mệnh! Khách mệnh!”⁽¹⁾.

Như một hồi thúc, một kêu cứu. Một dồn nén và tràn ngập của con tim và trí tuệ phải được phô bày. Có văn chương nào đích thực là văn chương mà sánh được!

Đó là nỗi khát khao viết cho chính đồng bào mình.

*
* *

Thế nhưng, trong tình thế cách mạng nửa sau những năm 1920, ở một người như Nguyễn Ái Quốc, điều gì được xem là cần thiết nhất, cấp bách nhất để nói với đồng bào? Diễn lại những cảnh đời cơ cực, khổ ải trên khuynh hướng phê phán hiện thực, cách đó Nguyễn Ái Quốc cũng đã làm, và làm một cách xuất sắc trên *Người cùng khổ* và trong *Bản án*.... Và đó là khuynh hướng, mà ngay những người chưa đứng trên quan điểm cách mạng, chỉ với một lập trường tiến bộ ở trong nước, cũng đã có thể làm, như trong những truyện ký của Nguyễn Bá Học, Phạm Duy Tốn trên *Nam Phong tạp chí*, và những truyện của Nguyễn Công Hoan, Tản Đà trong chuyên mục “Việt Nam xã hội ba đào ký” của tờ *An Nam tạp chí* vào cuối những năm 20.

Điều cần thiết, khi xu thế phát triển cách mạng đã hình thành trong hiện thực, và để chuẩn bị cho sự ra đời của Đảng, về mặt lý luận, rất cần những chỉ dẫn tóm tắt như *Đường khách mệnh*, thì về mặt nghệ thuật, quần chúng càng rất mong một sự hình dung cụ thể về cái thế giới mà họ từng mơ ước. Đó hẳn là lý do khiến Nguyễn thấy bức xúc phải viết

1. Soạn từ năm 1925, Bộ tuyên truyền của Hội Liên hiệp các dân tộc bị áp bức Á Đông xuất bản, 1927.

Lịch sử văn học Việt Nam

Nhật ký chìm tàu, một truyện kể, có điểm xuyết thơ cho dễ nhớ, dễ truyền tụng.

Trong Đề cương viết bằng tiếng Pháp, đề ngày 25-2-1930 gửi một số bạn nước ngoài để xin tài liệu chuẩn bị cho việc viết *Nhật ký chìm tàu*, Nguyễn Ái Quốc đã nói rõ lý do cần một cuốn sách như thế: “Người Việt Nam, nhất là lao động muốn biết nước Nga nhưng các sách báo cách mạng đều bị pháp luật hà khắc của đế quốc Pháp nghiêm cấm. Hơn nữa, công nhân và nông dân Việt Nam phần lớn không biết chữ. Những người có học chút ít không biết thứ tiếng nào khác ngoài tiếng Việt. Nhiệm vụ của chúng tôi là phải nói với Tổ quốc của giai cấp vô sản đó như thế nào?”⁽¹⁾.

Một cuốn sách viết cho chính đồng bào mình, của một người trước đó không lâu viết *Đường cách mệnh* cho bộ phận tiên phong của họ.

Một người đã đi khắp thế giới rồi trở về nước Nga, đã được sống và hoạt động trong lòng Liên bang Xô viết - nôi của cách mạng; và bây giờ đang trên đường hướng trở về quê hương, nơi cất rốn chôn rau.

Nhật ký chìm tàu, trong hoàn cảnh đó có thể xem như một thông báo về viễn cảnh của đất nước, một nhắn gửi về tương lai cho dân tộc có thêm sức để tiếp bước cuộc hành trình càn gian khổ khi sắp về tới đích.

Rõ ràng với *Nhật ký chìm tàu*, lần đầu tiên trong văn học cách mạng hiện đại Việt Nam đã có sự hiện diện hình ảnh một cuộc sống mới không còn là mơ hồ, mà đã là hiện thực ở một phần trái đất; và như lòng tin của ba nhân vật, cũng chính là của tác giả, nhất định rồi cũng sẽ thành hiện thực trên quê hương mình.

Từ những tiên đoán của chính tác giả về “Đồng Dương thức tỉnh” năm 1920, qua nhận thức và tình cảm đối với Lênin, như một vị cứu tinh của nhân loại năm 1924, đến mơ ước của nhân vật trong *Nhật ký chìm tàu* năm 1930, sự chiếm lĩnh hiện thực mới trong văn thơ Nguyễn Ái Quốc đã có thêm những đường nét cụ thể, song song với quá trình lịch sử rút ngắn thêm được gần mười năm cuộc hành trình của Nguyễn

1. *Tổng tập...*, sdd, tr.514.

Ái Quốc hướng về quê hương còn trong tối tăm, cũng là rút ngắn con đường nối liền ước mơ với hiện thực của nhân dân còn trong đau khổ.

*
* *

Hãy dừng lại một ít nơi *Nhật ký chìm tàu*.

Ba nhân vật Pôn, Zô, Râu trên một chuyến tàu viễn dương khuôn chơ hàng hóa của cái bóc lột từ Đông Dương về Pháp, bị đắm ở biển khơi. Sao lại ba? Và sao họ lại có quốc tịch Pháp, châu Phi và An Nam?

Không biết những sự “lục vấn” như vậy có soi sáng thêm được gì không? Có lẽ đối với quần chúng Đông Dương còn bị chủ nghĩa thực dân kìm kẹp trong vòng tối tăm, và để tiện cho yêu cầu truyền khẩu, một câu chuyện đưa ra ba nhân vật là vừa đủ. Và cũng là đủ để nói một ràng buộc mang dấu ấn lịch sử giữa những người lao động, những anh em cùng hội cùng thuyền ở cả chính quốc và thế giới thuộc địa. Cả ba rồi sẽ càng gần bó với nhau khi họ đặt chân lên nước Nga, bây giờ là Liên bang Xô viết, được khai sinh từ Cách mạng Tháng Mười.

Quả khó có một cách đi nào dễ dàng để đến được nước Nga đang trong vòng vây của chủ nghĩa đế quốc, và đang là mục tiêu bôi nhọ, xuyên tạc của cả thế giới cũ. Chỉ có cách đi bí mật sao cho cảnh sát không dò được dấu tích như cách đi của Nguyễn Ái Quốc từ Pari sang Matxcova. Nhưng cũng có cách đi theo kiểu Pôn-Zô-Râu, sau một cơn chết hụt, vì bị “chìm tàu”. Rồi “nhờ” vào sự rủi ro ấy họ sẽ được cứu sống.

Các thủy thủ Nga đã dẫn họ về nhà mình. Và từ đó, người chủ nhà lịch thiệp, tốt bụng, cùng với nhiều phẩm chất quý báu khác nữa sẽ đưa ba vị khách vào một thế giới mới.

Thế giới ấy sẽ được kể lại cặn kẽ, chi tiết bằng sự thật “mắt thấy tai nghe”. Thế giới của những người dân thường, trước đây là nô lệ, và bây giờ là chủ. Thế giới của sự cải tạo, hồi sinh và xây dựng. Thế giới của những điều kỳ diệu mọc lên như trong cổ tích, nhưng không có chút nào hoang đường. Một thế giới mà sự đánh giá không phải không phức tạp, nhưng đối với Nguyễn Ái Quốc lúc ấy thì hoàn toàn sáng rõ, như cách

Lịch sử văn học Việt Nam

sau này Trần Dân Tiên kể lại: “Có những kẻ cho nước Nga là một địa ngục. Có những người thì bảo nước Nga là một thiên đường. Đối với ông Nguyễn, nước Nga nhất định không phải là một địa ngục, nhưng lúc bấy giờ cũng chưa phải là một thiên đường, mà là một nước đang xây dựng, có nhiều ưu điểm, nhưng tất nhiên chưa kịp sửa chữa hết những khuyết điểm. Đây đó, người ta còn thấy những vết thương do chiến tranh để lại như những cánh trẻ mồ côi, thiếu nhà ở, thiếu lương thực... Song những vết thương đang hàn gắn dần dần. Khắp nơi người ta phấn khởi, hy sinh, hăng hái làm việc”⁽¹⁾.

Cuốn truyện viết theo lối kể dân gian truyền thống, với mở đầu cho mỗi chương là 2 câu thơ lục bát tóm lược nội dung được trình bày ở phần sau. 24 chương, với mở đầu (hoặc kết thúc) mỗi chương là 2 câu thơ, nhờ vào đó, mà hơn 40 năm sau, dấu văn bản *Nhật ký chìm tàu* đã bị thủ tiêu, ngay sau khi ấn hành, một tác giả chuyên sưu tầm văn học dân gian Nghệ Tĩnh là Ninh Viết Giao vẫn có thể lần theo trí nhớ của những người được biết, được đọc mà khôi phục lại gần đủ nội dung cuốn truyện:

*Mênh mông trên biển dưới trời
Một hòn hoang đảo ba người lưu ly*
(Chương I)

*Lạ thay trong chiếc tàu này
Cái gì cũng khác tàu Tây mình làm*
(Chương II)

*Gió cao tiếng hạc càng cao
Ba quân chỉ ngọn cờ đào kéo ra*
(Chương III)

*Rằng nay bốn bể một nhà
Cũng là bè bạn cũng là thân yêu*
(Chương IV)

1. Những mẫu chuyện..., sdd, tr.59.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Công nông Nga có ngày nay
Cũng đã nếm mật nằm gai mấy lần

(Chương V)

Sung sướng thay thợ thuyền Nga
Ngày làm ngày nghỉ đều là có lương

(Chương VI)

Cho đến chương XXIV:

Bằng khuân muốn ở muốn về
Đem lời vàng đá đến nghi công nông

Và kết luận:

Không bột sao gạt nên hồ
Tay không xốc nổi cơ đồ, cừ không!⁽¹⁾

Nhật ký chìm tàu viết cho đồng bào Tổ quốc buổi đầu những năm 30, năm Đảng Cộng sản Đông Dương ra đời, và tiếp đó là cuộc khủng bố trắng của đế quốc, sau cao trào Xô viết Nghệ Tĩnh. Từ bấy đến nay, hơn hai phần ba thế kỷ đã qua. Chưa thấy hồi ký nào ghi rõ một đôi mẩu chuyện cụ thể về tác động và sức mạnh của cuốn sách. Chỉ biết bây giờ bằng sự hồi phục lại từng mẩu, từng đoạn trong trí nhớ của những người từng được biết đến câu chuyện, chúng ta đã có lại *Nhật ký chìm tàu* trong dạng như hiện nay. Nhưng nếu hiểu sau một cơn khủng bố trắng, với cái chết của hàng trăm chiến sĩ cách mạng, của hàng ngàn quần chúng, với sự bình địa, khai quang nhiều vùng..., nếu hiểu *Nhật ký chìm tàu* ngay từ khi ra đời đã phải chịu sự truy đuổi, lùng quét, thủ tiêu, để đến hôm nay chúng ta chỉ còn một mảnh trang bìa, ghi hàng chữ “phi mại phẩm” (không phải để bán), hẳn có thể hình dung được ít nhiều sự run sợ của đế quốc, cùng tác động của cuốn sách ra sao.

Những gì in trên giấy có thể bị tẩy xóa. Nhưng những gì được lưu giữ trong tâm óc con người thì không ai tiêu diệt nổi. Do vậy, dân tộc ta, nhân dân ta vẫn còn có thể lưu lại *Nhật ký chìm tàu*.

1. Tạp chí Văn học, số 5-1971.

Lịch sử văn học Việt Nam

Một thế giới đã mở ra bằng sự hiện diện đích thực của nó ở chính cuộc đời trần thế này. Đó là nước Nga sau Cách mạng Tháng Mười. Nước Nga của Lênin. Và nước Nga trong xây dựng sáng tạo của hàng trăm triệu người lao động.

Vậy là sau *Bản án chế độ thực dân Pháp* (1925), *Nhật ký chìm tàu* (1930) là tác phẩm văn chương bằng Quốc ngữ đầu tiên của Nguyễn Ái Quốc, dài hơn 100 trang, viết theo lối kể chuyện truyền thống của văn học dân tộc, cho chính đồng bào của Tổ quốc, trong và sau một cuộc khủng bố trắng đang cần giữ vững lòng tin, để không hoang mang, thất vọng. Tác phẩm viết về một hiện thực đã diễn ra ở Liên Xô, nhưng vẫn còn là mơ ước xa xôi của nhân dân Việt Nam. Rõ ràng không ai ngoài Nguyễn Ái Quốc biết được trực tiếp một hiện thực như thế; và cũng không ai ngoài Nguyễn Ái Quốc viết được như thế, một tác phẩm nhằm đánh thức và khơi dậy lòng tin cho con người, chứ không phải là ru ngủ con người...

Điều dễ hiểu là tác phẩm đã bị thu hồi, bị thủ tiêu; chỉ còn lại một mảnh bìa; nhưng toàn bộ nội dung câu chuyện vẫn được lưu giữ trong ký ức của nhân dân; cũng như nhiều tác phẩm khác của Nguyễn Ái Quốc viết bằng nhiều thứ tiếng, phải nhiều chục năm sau mới được phát hiện và dịch ra tiếng Việt. Nhưng nó vẫn có sự sống mãnh liệt trong lòng người đọc; và từ trong ký ức sâu thẳm của nhân dân mà khôi phục lại được hình hài diện mạo của nó.

Trở lại lịch sử văn học Việt Nam hiện đại, nếu thời điểm 1930-1931 là những năm chuẩn bị cho sự ra đời trào lưu lãng mạn với phong trào Thơ mới và Tự lực văn đoàn, và hình thành trào lưu hiện thực với các truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng... thì trào lưu văn học cách mạng cũng có một sự kiện khai mạc - đó là *Nhật ký chìm tàu*. Một tác phẩm đánh dấu bước ngoặt của lịch sử dân tộc, cũng đồng thời là bước ngoặt của văn học yêu nước cách mạng, của một người cách mạng số 1 đã có một sự nghiệp văn chương trong hoạt động báo chí ngót một thập niên trước đó, ở phương Tây. Một sự nghiệp văn chương gắn kết với hiện thực mất nước của dân tộc sau hơn nửa thế kỷ, và soi sáng con đường đi tới của lịch sử đã được tiên tri từ mười năm trước trong *Đông Dương thức tỉnh*.

Chương XV

TẢN ĐÀ NGUYỄN KHẮC HIẾU^(*) (1889-1939)

1. TIỂU SỬ VÀ QUÁ TRÌNH SÁNG TÁC

Tản Đà Nguyễn Khắc Hiếu sinh ngày 25 tháng 5 năm 1889 (tức ngày 20 tháng Tư năm Kỷ Sửu, Thành Thái nguyên niên theo âm lịch) tại làng Khê Thượng, huyện Bát Bạt, Sơn Tây (nay là thôn Khê Thượng, xã Sơn Đà, Ba Vì, Hà Nội) trong một gia đình thế nho. Vị tổ sáu đời của Tản Đà là Nguyễn Công Thế, đỗ Tiến sĩ đời Lê Dụ Tông, làm quan trải các chức Thượng thư bộ Lễ, Thượng thư bộ Lại, Thái tử Thái phó, tước Kiều quận công, từng lập công lớn trong việc bảo vệ sự toàn vẹn lãnh thổ ở biên giới Hà Giang, cũng từng chủ mưu trong việc lật ngôi chúa của Trịnh Giang để lập Trịnh Doanh. Các con trai của ông này đều làm quan to, trong đó có Nguyễn Huy Tú, tổ năm đời của Tản Đà. Tư gia của Nguyễn Công Thế ngụ ở làng Lũ (tên chữ là Kim Lũ, nay thuộc quận Thanh Xuân, thành phố Hà Nội). Họ Nguyễn Kim Lũ về sau trở thành một họ lớn, có nhiều nhân vật nổi tiếng trong lịch sử chính trị và lịch sử văn hóa, văn học Việt Nam, trong số đó có Phương Đình Nguyễn Văn Siêu; Phụ chính đại thần thời Tự Đức Nguyễn Trọng Hợp...

Nguyễn Huy Tú từng làm đốc đồng rồi đốc trấn Cao Bằng, phò loan giá Thái hậu (mẹ vua Lê Chiêu Thống), sau làm đến Binh bộ Thị lang, Đồng Bình chương sự (tham gia Nội các). Khi Quang Trung ra Bắc, ông này có được vời đến yết kiến nhưng không làm quan cho Tây

^(*) GS.TS. Trần Ngọc Vương viết.

Sơn. Gia Long lên ngôi, ông đã về chọn nơi ẩn cư ở làng Tòng Thái huyện Bát Bạt (Sơn Tây), phát thế “con cháu đời đời không ra làm quan với tân triều”. Một người con trai của ông Tú dịch cư sang làng Khê Thượng, lập nên hai chi nữa ở đây mà Tản Đà thuộc chi em.

Đến Nguyễn Danh Kế (1837-1891) thân sinh Tản Đà, vì gia cảnh quá sa sút phải đi làm thợ dẫu để nuôi mẹ, nên không thể giữ trọn lời nguyện của tổ tiên, phải theo lời khuyên của những kẻ hường nguyện trong vùng, ứng thí rồi xuất chính. Kế thi đỗ cử nhân, được bổ Tri huyện Nam Sang, thăng Tri phủ Lý Nhân, đổi sang Tri phủ Xuân Trường, thăng đến Án sát Ninh Bình, về hưu không lâu thì mất. Trong thời gian làm quan phủ ở Xuân Trường, Nguyễn Danh Kế thường lui tới, quen biết rồi gắn bó, cưới một cô đào tài sắc ở phố Hàng Thao (Nam Định) tên là Nhữ Thị Nghiêm làm vợ ba. Bà này có với Nguyễn Danh Kế bốn người con, mà Tản Đà là út.

Nhũ danh của Tản Đà là Cửu. Ra đời mới được hai năm thì bố mất, cậu bé Cửu theo mẹ về ở với đại gia đình ở Khê Thượng, dưới quyền cai quản của mẹ đích và anh trai cả. Nhưng chỉ một năm sau, do bất hòa, bà Nghiêm để lại con cho nhà chồng, trở về với nghề đào hát. Có lẽ những mối quan hệ giữa các thành viên của gia đình không hoàn toàn bị gián đoạn, bởi tám năm sau (1901) một người chị (lớn hơn Tản Đà 2 tuổi) là Nguyễn Thị Trang, đến tuổi 15 đã theo mẹ làm nghề đào nương (người chị này khá nổi danh, nên có lần Đốc học Trần Tấn Bình đã đặt bài hát nói trên ghẹo, nhưng ông này nhầm lẫn khi mở đầu “Có phải cô Trang em ám Hiếu - người phong lưu yếu điệu dáng con nhà”).

Từ thiếu thời, cậu ấm Cửu được nuôi dạy trong một gia đình có nền nếp, gia quy khá nghiêm ngặt. Cả về sau này, khi đã trưởng thành, Tản Đà tỏ ra rất mực hiếu kính đối với bà mẹ đích, nhưng lại nhiều lần phản ứng gay gắt với bà mẹ đẻ (cả khi bà này mất ở một tỉnh miền ngược, được nhắn tin và đề nghị lên gặp mặt lần cuối để lo tang lễ, Tản Đà vẫn không tới. Cách hành xử đó đã khiến ngay cả một số bằng hữu vốn cũng là những nhà nho đạo mạo phải lên tiếng chê trách là cực đoan!). Người

Văn học Việt Nam (1900-1930)

có ảnh hưởng to lớn, giữ “quyền huynh thế phụ” đối với Tản Đà là người anh cả cùng cha khác mẹ Nguyễn Tái Tích.

Lên 5, ăm Cửu được anh đưa về Nam Định (có lẽ là nơi lúc bấy giờ Nguyễn Tái Tích vừa làm nghề dạy học vừa theo học để chuẩn bị quyết khoa), đặt tên lại là Khắc Hiếu, rồi cho theo đòi Nho học. Từ đây cho đến tận lúc Nguyễn Tái Tích mất (1916), Tản Đà theo anh như hình với bóng. Về phần mình, Nguyễn Tái Tích tỏ ra thương mến và kỳ vọng ở người em trai này hơn mọi thành viên khác trong gia đình, nên suốt 25 năm bao giờ cũng yêu chiều và chăm sóc Tản Đà cơ hồ vô điều kiện. Khoa thi Ất Mùi 1895 Nguyễn Tái Tích đỗ Phó bảng, năm sau được bổ làm Tri huyện huyện Yên Mô (Ninh Bình), đến năm 1898 đổi làm Tri huyện Vụ Bản (Nam Định). Một lần, vào năm 1900, do say rượu, không tổ chức việc đón tiếp Công sứ Pháp đi hành hạt, Nguyễn Tái Tích bị cách chức, phải trở về Khê Thượng. Ba năm sau (1903) Nguyễn Tái Tích được khởi phục nhưng phải chuyển sang ngạch học quan, làm Giáo thụ phủ Quảng Oai. Nguyễn Khắc Hiếu theo anh ở đó cho tới tận năm 1907. Đầu năm này, để đối phó và đối trọng với trường Đông Kinh nghĩa thực, thực dân Pháp và Nam triều cũng lập ra một trường học “cải cách” có tên là trường Quy thức (École Modèle) đặt ở phố Gia Ngư (đường Thanh Niên ngày nay), cử Nguyễn Tái Tích, một học quan lúc bấy giờ đã được tiếng là nghiêm cẩn, trong sạch, có thực học làm Giám học (tương tự như Hiệu trưởng). Trường này, theo tôn chỉ lập ra dành cho con em của các quan chức và của những thành phần tuân thủ và sẵn lòng phụng sự chính quyền, nên đương nhiên Tản Đà trở thành một trong những học sinh đầu tiên ở đó. Nhưng Đông Kinh nghĩa thực, do tính chất triệt để và cách mạng của nó, nhanh chóng trở thành hiểm họa, đe dọa sự an toàn của nền chính trị thực dân, đã nhanh chóng bị chính quyền đóng cửa sau 9 tháng tồn tại (từ tháng 3 đến tháng 12/1907). Hầu như lập tức sau đó, trường Quy thức cũng thôi không tồn tại nữa. Dấu ấn sâu đậm nhất hằn vào tuổi trẻ của nhà thơ tương lai thời điểm này là mối tình mãnh liệt, vừa nghiêm túc vừa cay cú, dai dẳng và sóng

Lịch sử văn học Việt Nam

gió nhưng rồi cuộc bắt thành với cô gái họ Đỗ ở phố Hàng Bồ, con gái nhà tư sản Đỗ Thận.

Thời chức ở trường Quy thức, Nguyễn Tái Tích đem theo ấm Hiếu về phủ Vĩnh Tường (Vĩnh Yên, nay thuộc tỉnh Vĩnh Phúc) làm Giáo thụ. Do sự thỏa thuận giữa hai gia đình, (phải có “cái ấn tri huyện” mới bàn chuyện gia thất), Nguyễn Khắc Hiếu dốc sức mài kinh sử. Năm 1909, cậu ấm thi trượt kỳ thi Hương ở Nam Định, quay về Vĩnh Tường quyết chí học hành, đến năm 1912 tham gia cả hai kỳ thi:

*“Xuân hai tư tuổi thi Ấm sinh
Tên đỗ thứ ba, đăng nhật trình
Hậu bổ thi luôn, hồng văn đáp
Chữ Pháp thất bại đường công danh
Xuân qua thu lại, lại đi thi
Nam Định bay luôn đệ nhất kỳ
Càng học để thi, thi cứ hồng
Thi tàn, học cũng tàn theo thi”*

Hồng thi, về Hà Nội, lại gặp cảnh ý trung nhân lên xe hoa về nhà chồng. Khó có thể nói đó là một sự phụ bạc, càng không phải là sự tráo trở. Tuy nhiên, chàng trai trẻ đầy niềm kiêu hãnh và tự đắc đã lần đầu trải qua một biến cố gây nên cơn sốc phũ phàng sang chấn sâu xa đời sống tinh thần, và cú sốc này để lại ảnh hưởng lâu dài, những cơn dư chấn trọn đời đối với ông.

Không chịu đựng được cảnh mất trắng cả *đại đăng khoa* (thi đỗ) lẫn *tiểu đăng khoa* (lấy vợ), ấm Hiếu gần như thành điên loạn. Chàng ngược Việt Trì, rồi vòng sang Hòa Bình, mong mượn sự hoán cải thiên biến của cảnh vật cỏ cây trước mắt làm dịu đi vết rách xé trong lòng. Chàng bắt đầu làm thơ. Trái hết miền ngược, lại có người đưa chàng về Nam Định, tạm lánh đời trong biệt thất của một người quen. Ở hầu hết các địa chỉ nói trên, chàng đều có gặp gỡ, có phảng phất cảm tình với những bóng hồng ngẫu nhiên rơi vào tầm mắt, hầu như đều là những hình bóng trẻ trung đến trẻ thơ (13-15 tuổi), nhưng tất cả chỉ đủ làm nên những liều an thần nhẹ nhàng, mà không đủ dẫn

Văn học Việt Nam (1900-1930)

cơn tâm bệnh đang cuốn cuộn phát tác. Qua năm sau, trở lại xứ Đoài vào mùa xuân, ẩm Hiếu thấy hội chùa Hương nhưng lại để nghị với các sư trụ trì một thời gian lưu trú ngay trong một ngôi chùa của khu danh thắng đó (chùa Tiên). Được chấp nhận, chàng lưu lại đó đến vài tháng. Nơi này giúp chàng sống về đêm: lang thang trên núi tìm hồ ly, tìm cảnh Liêu Trai dưới ánh trăng tròn sương móc cỏ cây mây đá. Đêm 13 tháng 3 âm lịch “năm Duy Tân thứ 7”, với bầu tâm sự dạt dào xúc động, chàng bày biện một nghi thức trọng thể, đích thân soạn lấy văn tử, tự mình đứng làm đàn chủ, chàng tế Chiêu Quân, một trong tứ đại mỹ nhân trong lịch sử Trung Hoa xưa, sống cách chàng chỉ... hơn hai nghìn năm trước!

*Ô hô Chiêu Quân
Sắc diễm tuyệt thế
Mệnh bạc vô thiên
Hán cung nhất biệt
Hồ địa thiên niên
Thanh trung lưu hận
Hoàng tuyền cô miên
Thương tại hồng nhan
Y hồ nãi nhiên*

...

Mùa hè năm đó, ẩm Hiếu lại về Nam Định, ở nhà chị gái có chồng là tri huyện thoái quan, nhà thơ trào phúng Nguyễn Thiện Kế (tục gọi huyện Nê, tên Nôm của làng Nê Độ, Tiên Lữ - Hưng Yên là quê ông). Người anh rể đã sử dụng biệt tài trào phúng của mình để dịch, rất xuất sắc mà cũng trở nên rất hài hước, bài văn tế Chiêu Quân đó, đến mức về sau khi cho in lại, Tân Đà - người cực kỳ ít khi chịu để ai đụng vào văn chương mình - đã tự tay chép và cho in nguyên văn bản dịch lục bát này của anh rể mà không phải là nguyên tác của bài Hán văn:

*Cô ơi, cô đẹp nhất đời
Mà cô mệnh bạc, thợ trời cũng thua*

Lịch sử văn học Việt Nam

*Một đi, từ biệt cung vua
Có về đâu nữa, đất Hồ nghìn năm!
Mả xanh còn dấu còn căm
Suối vàng lạnh lẽo, cô nằm với ai?
Má hồng để tiếc cho ai
Đời người như thế có hoài mất không!*

...

Có lẽ để hướng cậu em vợ vào những chuyện thế sự nghiêm túc đặng giúp cậu khuây nguôi những tâm tư cá nhân, Nguyễn Thiện Kế giới thiệu Nguyễn Khắc Hiếu với Bạch Thái Bưởi, một nhà tư sản dân tộc lúc bấy giờ đang rất nổi tiếng về khát vọng lẫn khả năng kinh doanh. Chính ở nhà Bạch Thái Bưởi, Nguyễn Khắc Hiếu lần đầu tiên tiếp xúc với Tân thư, Tân văn Trung Quốc, có được những hiểu biết đầu tiên về cách mạng, về các phong trào xã hội Trung Quốc và châu Á đương đại.

Nhưng cơn khủng hoảng tinh thần ở Nguyễn Khắc Hiếu không vì những mối quan tâm thế sự mới ấy mà đã có thể chấm dứt. Cuối mùa hè năm đó, Nguyễn Khắc Hiếu được đưa về ấp Cổ Đằng, một “trang trại” của Nguyễn Thiện Kế ở huyện Tùng Thiện (nay thuộc Ba Vì, Hà Nội). Trong thời gian lưu trú tại đây, “*cái bụng chán đời đến cực điểm, (Hiếu) quyết mong tịch cốc để từ trần*” (Giấc mộng lớn). Sau thời gian ba tháng, “theo mệnh lệnh gia đình phải về trên quê”. Chính Nguyễn Khắc Hiếu về sau cho biết, “*Trước sau trong sáu tháng trời không ăn cơm, nhất thiết việc đời gác ra ngoài bụng*”. Đến cuối năm, Nguyễn Khắc Hiếu về lại Vĩnh Tường. Sang đầu năm 1914, Nguyễn Tái Tích được thăng Đốc học, rồi về Vĩnh Yên, Hiếu lại theo anh về tỉnh lỵ.

Hắn là gia đình phải tìm mọi cách để “điều trị” căn bệnh “chán đời” này cho cậu ấm. Một trong những giải pháp khá “truyền thống” là lấy vợ cho cậu. Nguyễn Tái Tích đã đứng ra làm chủ cho cuộc hôn nhân của em mình lấy Nguyễn Thị Tùng, con gái của cử nhân - tri huyện Nguyễn Mạnh Hướng, người làng Hội Xá, Mỹ Đức, Hà Đông. Cũng bắt đầu từ năm này, Nguyễn Khắc Hiếu bắt đầu “*bén duyên với báo giới*”. Ông được Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936), lúc bấy giờ đã là một trí thức - công

Văn học Việt Nam (1900-1930)

chức có Tây học khá thành danh, đang chủ trương tờ *Đông Dương tạp chí*, mời làm cộng sự. Nguyễn Khắc Hiếu không nhận lời làm việc cho tờ báo, nhưng vẫn được Nguyễn Văn Vĩnh vui vẻ mời cộng tác tự do. Trên *Đông Dương tạp chí* liên tục xuất hiện những sáng tác mới của ông được in thành mục riêng *Một lối văn Nôm*. Mấy số sau đó, ông chọn cho mình bút hiệu Tản Đà, một bút hiệu sẽ trở nên lẫy lừng bậc nhất trong lịch sử văn chương Việt Nam thời hiện đại hóa. Đến số 25 thì *Đông Dương tạp chí* đổi mục *Một lối văn Nôm* thành *Tản Đà văn tập*!

Sang năm 1916, Nguyễn Tái Tích ốm nặng, được điều trị cả ở nhà thương Phủ Doãn, nhưng không khỏi, đã tạ thế ngay vào đầu năm, thi hài được Bạch Thái Bưởi cho một chiếc tàu thủy đưa về Khê Thượng. Sau khi Nguyễn Tái Tích mất, gia đình lớn cũng sa sút, tan tác dần. Phải tự lo cho mình cùng gia đình nhỏ, Tản Đà tích cực hơn trong việc viết văn và làm thêm (vào những thời điểm nhất định) cả nghề “gia truyền” là dạy học. Trong năm này, Tản Đà viết xong *Giấc mộng con I*, các vở tuồng *Tây Thi*, *Dương Quý Phi*, *Người cá*, *Thiên Thai*, cho xuất bản tập thơ nhỏ đầu tiên *Khối tình con I*. Vừa là để thực hành chính sách của nhà nước bảo hộ đối với con em của những gia đình đã có công hợp tác, vừa là để thu hút, lôi kéo những người có biểu hiện là “người tai mắt”, E. Vayrac - Giám đốc trường Hậu bổ - cho người đón Tản Đà vào học không phải thi (kỳ thi bốn năm trước Tản Đà không đỗ). Nhưng lần này, khi được mời theo con đường đặc cách, Tản Đà lại từ chối. Quyết tâm lựa chọn cho riêng mình một lối đi khác, Tản Đà đã bực bực qua lời đề từ *Khối tình con I*:

Chữ nghĩa Tây Tàu trót dở dang
Nôm na phá nghiệp kiếm ăn xoàng.
Nửa ngòi bút ngỗng ba sinh lụy
Một mối tơ tằm mấy đoạn vương.
Có kẹo có câu là sách vở
Chẳng lẽ, chẳng lối cũng văn chương.
Còn non, còn nước, còn trăng gió
Còn có văn chương bán phố phường.

Lịch sử văn học Việt Nam

Từ đây trở đi, Tản Đà đột ngột gia tăng những hoạt động văn chương của mình. Ngay năm tiếp theo (1917), Tản Đà cho công diễn ở Hải Phòng và Hà Nội (tại các rạp có tiếng lúc bấy giờ như Nguyễn Đình Kao, Thăng Ý) những vở tuồng đã viết năm trước, cho xuất bản *Giấc mộng con I* (truyện), thông qua người anh vợ (Nguyễn Mạnh Bổng) giới thiệu nhiều sáng tác (cả thơ lẫn văn xuôi) trên tạp chí *Nam Phong*. Theo dõi sáng tác của Nguyễn Khắc Hiếu từ đầu trên *Đông Dương tạp chí*, ông chủ bút trẻ của *Nam Phong* lúc bấy giờ là Phạm Quỳnh (1892-1945) đã trở thành người đầu tiên viết những bài phê bình tác phẩm của Tản Đà, với một thái độ phê bình vừa biệt nhân liên tài nhưng cũng vừa nghiêm khắc rết róng. Phạm Quỳnh cũng đã ngỏ lời mời Tản Đà cộng tác với mình (lúc này *Đông Dương tạp chí* đã đóng cửa), nhưng cũng bị Tản Đà từ chối. Trong năm 1918, Tản Đà cho in *Khối tình con II* (thơ), *Khối tình* (bản chính và bản phụ - văn), năm 1919 cho in *Thần tiên* (truyện), *Đàn bà Tàu* (truyện), *Đài gương* (văn nữ huấn), *Lên sáu* (Ấu học giáo khoa thư). Cuối năm, đúng ngày 30 tháng Chạp Kỷ Mùi, Tản Đà theo lời mời đi cùng nhà tư sản Bùi Huy Tín vào chơi Huế, đi dần thêm vào Đà Nẵng rồi quay về Hà Nội. Năm này (1920) Tản Đà cho in tiếp *Lên tám* (Ấu học giáo khoa thư). Được nhóm chủ trì *Hữu Thanh* mời, đầu năm 1921 Tản Đà ra làm chủ bút cho tờ báo (cũng gọi là tạp chí, lúc bấy giờ sự phân biệt danh xưng giữa báo và tạp chí chưa rành mạch - TNV) này. Lần đầu tiên Tản Đà thực sự ra làm báo, và làm luôn chủ bút. Ông giải thích tên chỉ tờ báo qua lời thơ đề từ:

*Tạp chí ra đời gọi Hữu Thanh
Chim tìm tiếng bạn mượn để danh
Dám đầu sườn núi kêu con phượng
Âu cũng trên cành học cái oanh
Nam Bắc hỏi ai đường tiến hóa
Đông Tây nào những sách văn minh!
Hai mươi năm triệu đồng thanh cả
Hữu ái mong ai một chút tình.*

Nhưng sau 6 tháng, Tản Đà xin từ chức, mà nguyên nhân được ông giải thích theo lối ngoại giao thì chỉ là vì mình chiều theo “*Tiếng gọi đàn xa núi Tản xanh*” (*Từ chủ bút Hữu Thanh lưu để*), nhưng thực chất là vì bất đồng về phương hướng của tờ báo. Bộc lộ sự bất bình, thất thường trong nhân sinh quan thời điểm này ở Tản Đà là việc diễn thuyết về “chủ nghĩa chán đời” ở hội quán Trí Tri. Qua năm sau, mẹ đẻ ông mất ở Thái Nguyên. Năm đó, Tản Đà lập nên *Tản Đà thư điểm*, sau cộng tác với Nghiêm Thượng Văn, Đặng Đức Tò của *Nghiêm Hàm ấn quán* để lập *Tản Đà tu thư cục*. Năm 1922 cũng là năm đánh dấu những hoạt động văn học mang tính chất “sơ kết một chặng đường” của ông qua việc cho in lại nhiều tác phẩm đã công bố rải rác từ trước trong *Tản Đà từng văn*, tái bản *Khởi tình con II*, in bản dịch *Đại học*. Sang năm mới (1923) sau khi đặt *Tản Đà tu thư cục* ở 58 Hàng Bông, Tản Đà cho xuất bản *Truyện thể gian* I và II. Có vẻ tu thư cục này cũng có thời điểm “được việc”: trong năm 1924 ngoài việc in tác phẩm của Tản Đà như bản dịch *Kinh Thi*, bản sách biên khảo *Quốc sử huấn mông*, tập truyện nhỏ *Trần ai tri kỷ*, cũng có xuất bản tác phẩm của một vài tác giả khác nữa, như in *Cẩm Hương đình* của Ngô Tất Tố, *Truyện Tỳ bà* do Đoàn Tư Thuật dịch, Tản Đà san nhuận và giới thiệu. Sau một thời gian dài mơ ước và chuẩn bị để hiện thực hóa những mơ ước đó, đến năm 1925 Tản Đà cũng hội được những điều kiện nhất định để có cho riêng mình một xuất bản phẩm “như ý”: *An Nam tạp chí*. Ngô Tất Tố là một trong những người đầu tiên mà Tản Đà mời cộng tác. Cũng năm này Tản Đà cho in lại *Thơ Tản Đà*, *Đài gương kinh*, *Đài gương truyện* (*Đàn bà Tàu*). Ngày 1 tháng 7 năm 1926, *An Nam tạp chí* chính thức được khai trương ở phố Hàng Lọng. Nhưng chỉ được 10 số liên tục, đến tháng 3 năm 1927 thì *An Nam tạp chí* đình bản lần đầu tiên. Tản Đà thực hiện chuyến Nam du mới, lần này dừng chơi Nghệ An, Hà Tĩnh, Huế. Ngày 20 tháng 4 năm 1927, Tản Đà đến thăm Phan Bội Châu ở Huế. Thực chất chuyến đi này vốn được thực hiện là do lời hứa (sau thành hão) của một người quen về sự bảo trợ tài chính cho những hoạt động văn học của Tản Đà, nếu ông chuyển môi trường hoạt động vào Nam. Không được người quen đó giữ

lời, nhưng vào đến Nam Kỳ, Tân Đà lại được nhà tư sản hảo tâm - một ông chủ báo có danh là Diệp Văn Kỳ, vốn cũng là một độc giả bấy lâu hâm mộ văn chương ông, biếu cho 1000 đồng Đông Dương (thời giá 2 \$ một tạ gạo) để ông “tùy nghi sử dụng”. Có tiền ấy, Tân Đà ra Bắc trang trải nợ đọng của *An Nam tạp chí*, hy vọng sẽ chuyển tờ tạp chí này vào Nam, nhưng rồi vì theo quy định của chính quyền Pháp lúc bấy giờ một tờ báo ở xứ Trung Kỳ hay Bắc Kỳ không được chuyển địa bàn xuất bản và phát hành vào Nam Kỳ (vốn được hưởng nhiều quyền tự do báo chí hơn do là xứ “trực trị” của người Pháp), Tân Đà lại quay vào Nam Kỳ nhưng là để giúp Diệp Văn Kỳ phụ trách mục văn chương trên tờ *Đông Pháp thời báo* của ông này. Hẳn cũng tự nhận thức về lối sống của mình không thể bảo đảm cho tờ báo của ân nhân hoạt động đều đặn và hiệu quả, Tân Đà nhặn cho Ngô Tất Tố vào để cùng cộng tác, dĩ nhiên là dưới quyền mình. Dần dà, công việc của mục văn chương được Ngô Tất Tố và những cộng sự khác thực hiện là chủ yếu, nhưng Tân Đà lại luôn tỏ ra không bằng lòng với cách làm mà ông cho là vượt mặt ông của họ, nên mỗi ngày lại xuất hiện mỗi bất đồng, Ngô Tất Tố bỏ ra Bắc, cho đến ngày 14 tháng 2 năm 1928, Tân Đà thôi việc ở *Đông Pháp thời báo*, cũng bỏ ra Bắc một mình. Trên đường ra, ông có ghé thăm di tích nhà Tây Sơn ở Bình Định.

Về lại Vĩnh Yên, với sự tự cảm nhận “*Ngày xanh như ngựa, đầu xanh bạc; chán cả giang hồ, hết cả ngông*”, muốn ổn định lâu dài, lại được người quen tặng đất, Tân Đà khởi công xây dựng một cơ ngơi khá quy mô ở dốc Láp (xã Định Trung, Vĩnh Yên). Nhưng chưa được bao lâu, đến tháng 9 năm 1929, do có lần bị Tân Đà từ chối không tiếp khi đến thăm, lại do trước đó đã bị Tân Đà in thơ đả kích trên *An Nam tạp chí*, Tuần phủ Vĩnh Yên là Đào Trọng Vận, thông qua tri huyện sở tại đến thuyết phục mà thực chất là đuổi khéo, buộc Tân Đà phải rời bỏ cơ ngơi mới ấy, chuyển xuống Hải Phòng. Năm này, Tân Đà xuất bản *Nhàn tưởng* (tản văn), *Giấc mộng lớn* (tự truyện), cộng tác với Trần Trung Viên trong việc soạn *Văn đàn bảo giám*.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Vắng mặt trên văn đàn ngót bốn năm, *An Nam tạp chí* xuất hiện trở lại “Năm xưa Đinh Mão ta ngồi - Năm nay Canh Ngọ ta thời lại ra”. Tòa soạn lần này đặt cạnh Bồ Hồ (nay là phố Đinh Tiên Hoàng), nhưng chỉ được 3 số, rồi sau đó Tân Đà thì về ở làng Văn Quán (thị xã Hà Đông) nhưng *An Nam tạp chí* thì dời trụ sở xuống phố Khách, Nam Định, ở đó báo ra thêm được 8 số (từ số 14 đến số 21). Đến tháng 4 năm 1931 *An Nam tạp chí* lại đình bản. Trong năm 1932, trụ sở của *An Nam tạp chí* thay đổi liên tục, mỗi nơi sau khi ra thêm một hoặc hai số, lại di chuyển, từ Hàng Khoai, sang Hàng Bông, đến tháng 3 năm 1933, tờ báo chuyển về Hàng Da, ra thêm được 3 số rồi đình bản hẳn. Trong những năm 1930 đến 1933, ngoài một số tác phẩm dịch thuật lẻ tẻ, Tân Đà hầu như không sáng tác thêm gì mới. Ông cho in lại một số tác phẩm cũ, có khi dưới những tiêu đề hoặc cách sắp xếp mới, như năm 1932 in lại *Khởi tình con II*, *Trần ai tri kỷ*, *Thề non nước* (truyện, trong có bài thơ cùng tiêu đề), *Giấc mộng con II* (truyện), *Tân Đà văn tập*. Ngoài việc làm văn, làm báo, trong năm 1932, ông có dạy quốc văn cho trường trung học Hồng Bàng vài tháng. Sau khi *An Nam tạp chí* đình bản hẳn, Tân Đà tự quảng cáo nghề nghiệp mới “*Chưa thơ cho thiên hạ, mỗi tháng bút phí lấy một đồng*”. Dĩ nhiên, đó là thứ nghề nghiệp cầu âu, trên thực tế không thấy có ai đến thụ giáo. Sau vài tháng làm trợ bút tờ *Văn học tạp chí* của Dương Tự Quán, ông về Khê Thượng. Năm sau, 1934, Vũ Đình Long mời Tân Đà trợ bút cho tờ *Tiểu thuyết thứ Bảy*, nhân đó, ông cũng viết chút ít cho tờ *Thanh Nghệ Tĩnh* xuất bản ở Vinh. Trong khoảng thời gian này, ông cho in *Tân Đà xuân sắc*, thảo luận cùng Lưu Trọng Lư về thơ cũ - thơ mới qua hai số *Tiểu thuyết thứ Bảy*. Sang năm 1935, vẫn còn “chân” trợ bút cho *Tiểu thuyết thứ Bảy*, ông viết thêm cho các tờ *Sống* (Sài Gòn), *Ích Hữu* (một tờ báo khác của Vũ Đình Long), *Sài Gòn*... Từ năm 1936 thì không làm cho một nơi nào cố định, cho đến cuối đời, Tân Đà sống không có địa chỉ ở đâu được lâu, công việc cũng không định danh được: mùa đông 1936, ông cùng gia đình ra Quảng Yên, sau Tết về Hà Trì - Hà Đông, ở đó, ông dịch thơ Đường cho in báo *Ngày Nay* của Tự lực văn đoàn, cho in bản dịch *Liêu trai chí dị* ở nhà Tân Dân, đến tháng 6

Lịch sử văn học Việt Nam

năm 1938 từ Hà Trì chuyển ra ở 417 Bạch Mai - Hà Nội, lại tự quảng cáo nghề nghiệp là dạy hàm thụ quốc văn cho ai muốn học, giảng Hán văn cho ai muốn biết, đoán số Hà Lạc cho ai muốn xem muốn nghe... Trên thực tế, chỉ thi thoảng việc dịch thơ Đường được tiếp tục mới là kế sinh nhai thực sự cho ông và gia đình. Những hoạt động văn học vài năm cuối đời của Tản Đà đáng lưu ý có việc soạn *Vương Thúy Kiều chú giải tân truyện* (NXB Tân Dân in năm 1940 sau khi Tản Đà mất), soạn *Thời hiện thi tập* và *Khổng Tử lược truyện* nhưng bản thảo đều bị thất lạc sau khi ông qua đời. Tháng 4 năm 1939, Tản Đà cùng gia đình dọn về 71 Cầu Mới (Ngã Tư Sở - Hà Nội). Ở đó, trong tình cảnh đói nghèo, bệnh tật, Tản Đà mất ngày 7 tháng 6 năm 1939 (ngày âm lịch 20 tháng 4, trùng với ngày sinh).

Sau khi Tản Đà mất, những người anh em bên vợ mà chủ yếu là Nguyễn Mạnh Bổng - ông chủ nhà xuất bản Hương Sơn có nhân danh “bà quả phụ Tản Đà” xuất bản lại phần lớn những tác phẩm chính của ông, đặc biệt là lần xuất bản năm 1952. Trọn một nửa thế kỷ sau, vào năm 2002, NXB Văn học mới có điều kiện in *Tản Đà Toàn tập* gồm 5 tập, do chính trường nam của ông, nhà nghiên cứu Nguyễn Khắc Xương là người sưu tầm, biên soạn chủ yếu.

2. TẢN ĐÀ NHÌN TỪ GÓC ĐỘ LOẠI HÌNH TÁC GIẢ

Quan sát tiến trình lịch sử văn học viết Việt Nam từ lúc ra đời cho tới nay, có thể khẳng định rằng đã tồn tại trong nó hai hệ hình văn học. Hệ hình thứ nhất, xuất hiện từ lúc nền văn học viết được xác lập, vận hành với những tiêu chí đặc thù cho tới tận cuối thế kỷ XIX, một bộ phận trong đó tiếp tục tồn tại vào vài ba thập niên đầu thế kỷ XX, còn hệ hình thứ hai, với những dấu hiệu ban đầu, manh nha từ thập niên tám mươi thế kỷ XIX, nhưng chỉ hội đủ những điều kiện để bộc lộ thành thực tiễn văn học trọn vẹn vào những năm ba mươi của thế kỷ XX và tiếp tục cho tới nay. Nhìn từ góc độ chất nền của văn học, thì hệ hình văn học viết đầu tiên có thể định danh là hệ hình văn học Hán - Nôm. Nhìn nhận theo những tiêu chí địa - chính trị, theo sự chi phối của những truyền

Văn học Việt Nam (1900-1930)

thống tư tưởng, tôn giáo, triết học, văn hóa - văn minh,... thì nền văn học viết Việt Nam từ thế kỷ X đến hết thế kỷ XIX thuộc vào hệ hình văn học khu vực, tồn tại và phát triển dưới ảnh hưởng của những khuôn mẫu (*archetypes*) của văn học Trung Quốc. Hệ hình văn học tiếp theo trong lịch sử văn học Việt Nam là sản phẩm của quá trình tiếp xúc với văn hóa, văn minh châu Âu, mà những thành tố sớm nhất xuất hiện trong quá trình truyền bá Thiên Chúa giáo, nhưng chỉ thực sự có bước phát triển đột biến trong và sau thời kỳ đụng độ lịch sử với chủ nghĩa thực dân, với thực tế vừa được truyền bá vừa bị áp đặt những khuôn mẫu văn hóa, văn học từ truyền thống châu Âu, với gốc gác xa xưa là truyền thống Hy Lạp - La Mã, mà tri thức và kinh nghiệm trực tiếp là từ nền văn học Pháp. Tác động của cả quá trình giao thoa, cưỡng bức, tiếp nhận văn học đó là thực tế, từng bước một, nền văn học viết Việt Nam rời bỏ quỹ đạo khép kín tương đối của văn học khu vực gia nhập vào quỹ đạo của văn học thế giới lấy văn học châu Âu làm trục chủ đạo. Cũng nhìn nhận từ góc độ chất nền, thì hệ hình văn học mới được thành tạo từ chữ Quốc ngữ, phần nào đó từ Pháp ngữ. Hai hệ hình văn học tồn tại trong lịch sử văn học Việt Nam làm nên hai thời đại văn học với hàng loạt tiêu chí khu biệt đặc trưng.

Giai đoạn ba mươi năm đầu thế kỷ XX trong lịch sử văn học viết Việt Nam ghi lại những chứng tích chủ yếu của sự chuyển đổi hệ hình văn học đó. Vì thế, các nhà nghiên cứu văn học từ trước tới nay khá đồng thuận trong việc định danh giai đoạn văn học này là giai đoạn văn học giao thời. Nhìn từ góc độ chuyển đổi hệ hình văn học, dĩ nhiên có thể mô tả lịch sử văn học ở giai đoạn này như là sự vận động đến chung cục của hệ hình văn học thứ nhất và sự trưởng thành, tự khẳng định từng bước của hệ hình văn học thứ hai.

Trên phạm vi toàn thế giới, từng và vẫn sẽ xuất hiện những quá trình giao thoa, tiếp biến và chuyển đổi hệ hình văn hóa, văn học như thế ở nhiều quốc gia khác nhau trong những điều kiện và hoàn cảnh lịch sử phong phú, phức tạp không giống nhau, đưa lại những hệ quả không đồng nhất. Nói riêng trong sự giao thoa lịch sử giữa phương

Lịch sử văn học Việt Nam

Đông và phương Tây vào thời đại đế quốc chủ nghĩa, có những nền văn hóa, văn học vươn tới trình độ chủ động cải cách, biến đổi, chủ động tiếp nhận, tạo nên được những sản phẩm tổng hợp, tích hợp được những thành tựu của cả cái truyền thống và cái hiện đại, không bị rơi vào tình trạng bị cưỡng bức, bị áp đặt, ngược lại vượt lên để trở thành những quốc gia, những nền văn hóa, văn học phát triển hàng đầu của thế giới. Nhưng cũng có, và tình trạng này phổ biến hơn, những sự giao lưu, tiếp biến bất đắc dĩ, những sự kết hợp bị động của những khuôn mẫu và những giá trị, đưa lại những sản phẩm cuối cùng non kém, bạc nhược và lạc hậu kéo dài.

Góp mặt làm nên diện mạo của hệ hình văn học truyền thống ở Việt Nam cũng như ở các nước trong vùng Đông Á nói riêng không chỉ có Nho giáo và văn học nhà nho, mà ít nhất là Tam giáo (Nho, Phật Đạo) cùng những truyền thống và sắc thái bản địa. Tuy nhiên, thực tế là Nho giáo đã đóng vai trò ý thức hệ, là nhân tố chủ đạo, thống trị đời sống tinh thần trong xã hội Việt Nam hàng hơn một nửa thiên niên kỷ trước khi có sự đụng độ với chủ nghĩa thực dân, văn chương của nhà nho còn giữ vị trí chiếm lĩnh và thống trị văn đàn trong nền văn học Việt Nam trước cả vị trí ý thức hệ của học thuyết đó trên dưới hai thế kỷ. Không là điều lạ lùng khi văn học nhà nho cơ hồ là thực tế văn học viết duy nhất trong nền văn học Việt Nam trước khi có sự giao thoa, tiếp xúc và chuyển đổi hệ hình trong lịch sử văn học vào giai đoạn cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX. Về cơ bản, tính chất giao thời trong văn học viết Việt Nam bộc lộ ra là sự chuyển đổi từ văn học nhà nho sang văn học thị dân tiểu tư sản và văn học cách mạng.

Nhìn nhận Tản Đà với tư cách là một tác giả văn học thuộc vào hệ hình tác giả văn học cụ thể, xác định sáng tác của ông thuộc hệ hình văn học nào cụ thể mới minh định được những thành tựu và hạn chế của ông, mới xác định rõ ràng vị trí của ông trong tiến trình vận động của lịch sử văn học.

2.1. Loại hình tác giả văn học trong văn học Việt Nam thời kỳ 1900-1945

Nhìn trên toàn thể, từ trước tới nay không ai bác bỏ cách phân chia giới trí thức Việt Nam nói chung, loại hình văn nghệ sĩ nói riêng ở Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX theo một tiêu chí giản đơn nhưng chính xác là trí thức Tây học (hay Âu hóa) hay trí thức Nho học.

Ở tất cả các nước có diễn ra tình trạng tiếp xúc Đông Tây trên quy mô lớn vào thời đại đế quốc chủ nghĩa, một cách hợp quy luật và cũng là diễn biến trên thực tế, tầng lớp trí thức thường phân hóa thành ba nhóm lớn, định danh theo mối quan hệ với các truyền thống và bản thể văn hóa: nhóm bảo thủ (hay truyền thống), nhóm cấp tiến (hay cách mạng) và nhóm hội tụ (thâu thái, kết hợp cái cũ với cái mới). Chỉ ở những quốc gia mà sự tiếp xúc, giao lưu văn hóa diễn ra một cách chủ động, có kế hoạch và có cương lĩnh, thì sự tích hợp văn hóa mới trở nên hiện thực, hai truyền thống từ hai phương trời được hòa trộn vào nhau, tương tác có hiệu quả để tạo nên những sáng tạo tinh thần có ý nghĩa đóng góp cho lịch sử phát triển của nhân loại. Nhưng rất ít quốc gia ngoài Âu - Mỹ có được cơ hội để phát triển theo con đường như thế, mà đại bộ phận các quốc gia, các nền văn hóa, một khi rơi vào tình trạng bị chèn ép, bị khống chế, bị cưỡng bức, trở thành những quốc gia phụ thuộc hay thuộc địa, thì Âu hóa trở nên là định hướng chủ đạo trong nền văn hóa, trong các hoạt động sáng tạo tinh thần. Các quốc gia, các nền văn hóa như vậy không thể tự giành và giữ lấy cho mình quyền chủ động trong việc định hướng mô hình cho các bước phát triển. Ở các quốc gia, các nền văn hóa ấy, hàng loạt những thành tố vốn từng làm nên truyền thống của quốc gia - dân tộc, từng làm nên niềm tự hào lịch sử và tính phong phú đặc thù của riêng mình sẽ bị nhấn chìm trong những ngọn trào tới tự những bến bờ xa lạ, bị lôi vào vòng xoáy mù quáng của “tuồng thiên diễn mưa Âu gió Mỹ”. Hậu quả dễ lường trước là giữa truyền thống bản địa của quốc gia - dân tộc với những cái mới ngoại nhập - cả hay lẫn dở - đến theo gót giày quân xâm lược chỉ xuất hiện những vết chấp nối, vá vúi thô thiển mà không phải là sự đan quyền hữu cơ, chỉ có sự lôi kéo cưỡng

Lịch sử văn học Việt Nam

bức mà rất hiếm (dù có) những bằng chứng, những khuynh hướng đồng thuận tự giác. Hai truyền thống tri thức, hai hệ hình văn hóa, văn học trong trường hợp đó dĩ nhiên rất khó có thể tránh khỏi những xung khắc, những biểu hiện kỳ thị lẫn nhau.

Dù muốn hay không, dưới áp lực của sự xâm lăng và nô dịch dân tộc của chủ nghĩa thực dân, đội ngũ tác giả văn học truyền thống đã phải chịu đựng những sự đổi thay, xáo trộn, phân hóa.

Nho giáo vốn là học thuyết đóng vai trò hệ tư tưởng của chế độ chuyên chế quan liêu, nhà nho vốn là tầng lớp trí thức chủ yếu, thậm chí trong nhiều thế kỷ hầu như là đội ngũ trí thức đích thực duy nhất của xã hội Việt Nam. Sự tồn tại lâu dài của Nho giáo ở vị trí đó không thể không khiến nó tự vận động đổi thay để tương thích với những biến đổi mang tính cụ thể - lịch sử của từng thời kỳ khác nhau trong lịch sử, với những thành tố mới phát sinh trong quá trình tiến hóa của lịch sử quốc gia - dân tộc. Sự vận động chuyển hóa, đổi thay đó của Nho giáo và đội ngũ trí thức Nho gia ở Việt Nam cũng là biểu hiện đặc thù của sự vận động lịch sử diễn ra trong một phạm vi rộng lớn hơn - sự vận động của lịch sử khu vực Đông Á. Nói cách khác, trong các nước mà Nho giáo đóng vai trò hệ tư tưởng, các quá trình vận động của xã hội, của lịch sử và của các tiến hóa tinh thần cùng có những khuynh hướng và động hình về cơ bản là cùng thể hiện những quy luật chung.

Từ trong truyền thống đó, đội ngũ nhà nho đã có sự vận động phân hóa, hình thành nên những loại hình nhà nho - cũng là những loại hình tác giả văn học - mang những đặc trưng loại biệt đối với nhau. Xuyên suốt lịch sử Nho giáo ở Việt Nam, loại hình nhà nho hành đạo cho đến cuối thế kỷ XIX vẫn chiếm đa số, áp đảo về mặt số lượng, vẫn chi phối chính trường và cầm cương xã hội về mặt văn hóa. Trên văn đàn của văn học Việt Nam nửa cuối thế kỷ XIX, do là tác nhân giữ vai trò đề kháng chủ yếu đối với chủ nghĩa thực dân, sự phục vị của loại hình nhà nho hành đạo với tiếng nói áp đảo của họ đã làm nên một diện mạo đặc thù trong thời điểm chung cục của nền văn học Nho giáo ở Việt Nam. Mẫu nhà nho chính thống thứ hai, nhà nho ẩn dật, chỉ in đậm dấu vết của họ

trong những thời gian lịch sử nhất định, rõ rệt nhất là từ giữa thế kỷ XVI trở đi. Lịch sử của quá trình phát sinh, tồn tại và số phận *khi mờ khi tỏ* của loại hình nhà nho này ở Việt Nam còn đòi hỏi những công trình nghiên cứu chuyên sâu tiếp tục, nhưng có thể nhận định rằng về đại thể, những biến động của lịch sử quốc gia - dân tộc cuối thế kỷ XIX đã diễn ra theo hướng loại trừ địa vị ưu thắng của loại hình nhà nho này trong hầu hết mọi biến cố lịch sử và mọi biểu hiện cơ bản của đời sống tinh thần xã hội.

Nhà nho tài tử là loại hình nhà nho thứ ba trong lịch sử tư tưởng và lịch sử văn học Việt Nam truyền thống. So với hai loại nhà nho trên (hành đạo và ẩn dật), thì nhà nho tài tử là loại hình *không chính thống*. Tính không chính thống của loại nhà nho này không được tuyên bố công khai, thậm chí trong nhiều trường hợp là không được người trong cuộc (chính những người tài tử đó) ý thức một cách tự giác. Sự phát triển không đến mức đầy đủ, hoàn thiện và mang tính tự giác lịch sử của loại hình nhà nho này liên quan tới và bị quy định trực tiếp bởi sự thiếu hụt của những điều kiện kinh tế - xã hội làm nền cho họ, trong trường hợp cụ thể này là sự yếu kém của đô thị phương Đông nói chung, đô thị ở Việt Nam nói riêng.

Tuy nhiên, sự tồn tại của loại hình nhà nho tài tử trong lịch sử tư tưởng và lịch sử văn học Việt Nam không dừng lại như một khả năng lý thuyết mà là một thực tế, có thể khuôn thành thực thể độc lập tương đối rõ nét. Dấu hiệu nhận biết sự tồn tại của loại hình nhà nho này là việc họ chú trọng đề cao *tài* và *tinh* (khác với nhà nho chính thống coi trọng *đức* và *tính*), những thuộc tính mang đậm *dấu ấn cá nhân* và phản ánh một cách trực tiếp nhất những đòi hỏi của *tinh thần nhân đạo chủ nghĩa*. Một trong những đặc điểm quan trọng hàng đầu của dạng thức phát triển của các xã hội phương Đông nói chung, các quốc gia nằm trong khu vực tác động của “phương thức sản xuất châu Á” (khái niệm của C. Mác) nói riêng là phát triển không theo hình thức nhảy vọt, đột biến, cách mạng mà là theo hình thức tiệm biến, thỏa hiệp, *trầm tích* (chữ dùng và cách hình dung của Cao Xuân Huy, Trần Đình Hượu). Trong các xã hội đó, cái mới ra đời không phải bằng cách loại bỏ, phủ định hoàn toàn hay

triệt để cái cũ, đối lập quyết liệt với chúng, mà là tìm mọi cách có thể để được cái cũ chấp nhận, rồi lớn dần theo lối *đồng tồn, tịnh hành* với những cái đã có, đến một trạng thái trưởng thành nhất định mới phát lộ dần các hình thức biểu hiện, những đặc trưng *định tính*, và xa hơn nữa, khi hội được những điều kiện chín muồi, mới có thể trở thành những thực thể trọn vẹn, độc lập.

Giữa các loại hình nhà nho, bị quy định bởi cung cách xuất hiện và phát triển không theo lối phủ định như thế, không tồn tại những đường biên giới hoàn toàn dứt khoát và mạch lạc. Thậm chí, ở cấp độ vĩ mô hơn, trong nhiều trường hợp, đường biên để khu biệt tín đồ của các học thuyết lớn (Tam giáo) cũng là không mạch lạc. Hiện tượng nhiều nhân vật lớn của lịch sử ở các thời điểm và hoàn cảnh khác nhau phát ngôn và hành động chịu ảnh hưởng chi phối quyết định và chủ đạo của các học thuyết, các “giáo” khác nhau không phải là hiện tượng hiếm gặp. Vậy nên, trong khuôn khổ học thuyết Nho giáo, sự *xuất nhập, vắng lai* thậm chí là *hiều lần* của một cá thể nào đó qua lần ranh giới mang tính lý thuyết phân định và khu biệt loại hình là điều không những có thể xảy ra, mà là một thực tế quen thuộc đối với người nghiên cứu, quan sát. Hiểu đúng thực tế nhưng vẫn phải nỗ lực *khu biệt hóa* và *thành tố hóa* nó trên tinh thần tôn trọng đầy đủ tính chất phức tạp của thực tế đó thành những đối tượng nghiên cứu đặc thù là một thách thức khó bề vượt qua ngay cả đối với những trí tuệ mẫn tiệp nhất giữa những nhà Đồng phương học.

Khác với tình trạng *nhất thể hóa tương đối* với sự nổi trội về số lượng của các nhà nho hành đạo trung nghĩa trong đội ngũ tác giả văn học nửa cuối thế kỷ XIX, từ những năm đầu thế kỷ XX, tuy vẫn với tư cách là lực lượng sáng tác chủ yếu, nhưng từ bên trong, tầng lớp nhà nho đã bộc lộ ra một sự phân hóa sâu sắc trên một quy mô lớn.

Thập niên đầu của thế kỷ XX trong lịch sử văn học Việt Nam chứng kiến sự xuất hiện đồng đảo của các nhà nho chí sĩ hoạt động theo tinh thần duy tân và cách mạng xã hội. Văn chương yêu nước và cách mạng của nhà nho chí sĩ trở thành bộ phận áp đảo cả về số lượng và tầm ảnh

hưởng trong thập niên đầu tiên này trên văn đàn văn học Việt Nam, đó cũng là điều không phải bàn cãi.

Nhà nho chí sĩ, như tên gọi, trước hết là nhà nho về nguồn gốc học vấn, xác tín và văn hóa. Khảo sát đội ngũ nhà nho này thông qua những tên tuổi nổi bật trên trường chính trị, tư tưởng và sáng tác văn chương, có thể khẳng định rằng họ được tập hợp thành hai nhóm lớn, mà đương thời gọi là *minh xã* và *ám xã*, xung quanh hai lãnh tụ họ Phan là Phan Bội Châu và Phan Châu Trinh. Hai bộ phận nhà nho này đã phối hợp làm nên “cả một thời đại” (Đặng Thai Mai) với nhiều cuộc vận động, nhiều phong trào và tạo nên nhiều biến cố, nhiều sự kiện cụ thể mang tính chất yêu nước và cách mạng. Về mặt thời gian tồn tại lịch sử, phần đông các nhà nho này thuộc thế hệ ra đời sau khi Pháp xâm lược Việt Nam, thời gian mất sớm muộn có khác nhau, từ khoảng đầu thế kỷ cho đến những năm 20-30 của thế kỷ XX, những người sống thọ, có thể mất muộn hơn, nhưng thời kỳ hoạt động sôi nổi và gây ảnh hưởng to lớn nhiều mặt của họ đối với lịch sử nói chung, lịch sử văn học nói riêng là trên dưới hai thập niên đầu tiên của thế kỷ trước. Sau những hoạt động sục sôi, bồng bột khắp trong lẫn ngoài nước, từ cuối năm 1908 trở đi, một bộ phận, gồm phần lớn những nhà nho thuộc nhóm *minh xã*, bị khủng bố, đàn áp, hoặc phải chịu tù đầy, hoặc phải chịu im lặng; bộ phận khác, chủ yếu là thành viên *ám xã*, phải lưu vong tới nhiều địa bàn khác nhau dù phần lớn thuộc châu Á, nên tác động không còn to lớn như trước đến diễn trình của lịch sử cũng như không còn là đội ngũ tác giả văn học có sáng tác lưu hành chi phối đời sống tinh thần công chúng mạnh mẽ như ở thập niên đầu tiên.

Cần nói rõ rằng xét về số lượng, và chỉ xét riêng trong khuôn khổ *hiển nho*, thì các nhà nho vốn được coi là chính thống tức những người có học vấn Nho học được khẳng định bằng khoa cử hoặc bằng dư luận, có tham gia vào bộ máy cai trị - tức đội ngũ quan lại Nam triều hoặc là đội quân hậu bị của bộ máy đó - là bộ phận đông đảo nhất. Nhưng vào thời điểm cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, sự “mất giá” thực sự trong mắt quốc dân và cả trong ý thức của chính họ đã khiến cho những

người trong cái *quần thể* này không còn đóng vai trò “*cầm chính đạo*” để duy trì vị trí “*đạo giác tư dân*”, vị trí bề trên trong “*tứ dân*” như ở các thời kỳ trước. Về mặt sáng tạo tinh thần nói chung, sáng tạo văn học nói riêng, họ thực sự không có một đóng góp gì đáng kể. Theo hồi ức của Xuân Diệu viết trên tờ *Ngày nay* (số 167, năm 1939), thì vào đầu những năm hai mươi của thế kỷ XX “... *Các thi sĩ muốn làm thơ nhưng không có chuyện để nói, đua nhau bước trên dấu chân các cụ xưa. Một thứ văn chương đã tàn cuộc, bao giờ cũng còn lại những đồ đệ kiểu mẫu, lè nhè trong buổi hoàng hôn*”. Cũng theo cảm nhận của Xuân Diệu, thời điểm ấy “*lối thơ Nam Phong trị vì một cách bệ vệ, dùng những tiếng lớn để nói những chuyện con, diễn những ý sáo bằng những lời sáo hơn bội phần*”. Vì lý do đó, nhà nho chí sĩ trên thực tế là nhóm nho sĩ thừa kế địa vị của Nho giáo chính thống trong hoàn cảnh lịch sử thay đổi. Vận mệnh của Nho giáo trong xã hội hiện đại hóa phụ thuộc trước hết vào vận mệnh của bộ phận nhà nho này.

Từ sau khi giành được thắng lợi về quân sự, áp đặt được ách “*đô hộ*” lên toàn cõi Đông Dương, thực dân Pháp tổ chức lại bộ máy quản lý xã hội, lập một chính quyền trùm lên trên bộ máy quyền lực vốn có của chế độ chuyên chế Nam triều, bắt tay vào hiện thực hóa những kế hoạch khai thác thuộc địa. Tất cả những biến động xã hội khổng lồ đến kèm với sự hiện hữu của chủ nghĩa thực dân ấy đã hoàn toàn xóa đi cơ sở kinh tế - xã hội cho phép sự tồn tại tiếp tục của loại hình nhà nho ẩn dật. Hình thức quản lý hành chính khoa học hóa, hiện đại hóa, đo đất bằng máy móc, kiểm soát hộ khẩu, phát căn cước cho dân đinh, ngoài việc để thu thuế, còn cả việc bảo đảm an ninh chính trị. Việc “*đo đất đếm người*” như thế khiến nhà nho, kể cả những người cao khoa hiển hoạn, một khi đã quay về làng xã, không còn tìm đâu được những vùng biệt địa để ẩn cư, những không gian u tịch vắng bóng người qua lại để chi bầu bạn với từng cục sỏi đá mây núi trắng sao. Từ cuối thế kỷ XIX, ông Tam nguyên Yên Đổ khi trở về vườn Bùi, dù trong thi phẩm bằng chữ Hán vẫn còn viết một cách ước lệ rằng mình đang sống trong một không gian có “*tùng tùng, trúc trúc, mai mai - Phiêu phiêu khâu hác lâm tuyền chi dật thú*”, thì

khi tự dịch thi phẩm ấy ra chữ Nôm, đã phải “tái tạo” lại bằng một thứ ngôn từ thành thật mang tính chất tự an ủi ngậm ngùi “*Trông ngoài sân đua nở mấy chồi cây - Thú khâu hác lăm tuyến âu cũng thế*”. “*Âu cũng thế*”? Đó chỉ có thể là “tâm cảnh” trong giả tưởng! Một biểu hiện của “phép thắng lợi tinh thần”!

Sang đầu thế kỷ XX, ở Việt Nam không còn người ẩn dật, cũng không còn văn chương của nhà nho ẩn dật.

Trong những cái mới, cái tích cực mà chủ nghĩa thực dân với tư cách “công cụ không tự giác của lịch sử” mang lại cho xã hội Việt Nam thời Pháp thuộc, có sự phát triển đột biến của đô thị, có sự mở rộng và nâng cao hơn những quá trình chuyên môn hóa nghề nghiệp, từ đó làm phong phú thêm những bình diện của năng lực con người, có sự tăng trưởng đột biến của các hình thức dịch vụ, tiêu thụ... cũng tức là làm giàu thêm ít nhất về mặt số lượng, những gì được coi là “tài”, cho phép kẻ có tài vôi vỉnh nhiều hơn, hưởng thụ nhiều hơn. Đường như đó là những điều kiện mới thuận lợi hơn nhiều so với trước kia, tạo ra những “vận hội” mới cho các nhà nho tài tử. Nhưng chính sự tồn tại của hai nhân tố “*tài*”, “*tình*” với những nội hàm xác định và việc sử dụng chúng thành những khuôn mẫu ứng xử văn hóa trong cả một thời kỳ lịch sử đủ lâu dài trong những môi trường tương thích là đô thị của chế độ chuyên chế chứ không phải thành thị tư bản chủ nghĩa đã khiến những nhà nho có tố chất làm người tài tử như trước đây lại dễ dàng trở thành những người dễ kháng với những điều kiện và môi trường mới ấy hơn là hồ hởi tiếp nhận.

Loại hình nhà nho tài tử, nếu muốn hiện hữu tiếp tục, phải tự biến đổi, tự thích nghi trong một xã hội Âu hóa mới. Lịch sử không ghi nhận nhiều cá thể nhà nho tài tử thích ứng được với những hoàn cảnh và môi trường mới ấy.

Nhìn lại, đội ngũ sáng tác của hệ hình văn chương truyền thống mà thành phần nòng cốt là nhà nho, với ba loại hình cụ thể như vừa trình bày, lần lượt rời bỏ vũ đài lịch sử mà cũng từng bước rời bỏ văn đàn, sau khi đã trao lại cho hậu thế những đóng góp cuối cùng.

Lịch sử văn học Việt Nam

Từ sau năm 1908, đã xuất hiện một khoảng chân không (*vacuum*) trong đời sống tinh thần nói chung, đời sống văn học dân tộc nói riêng. Trạng thái khủng hoảng lịch sử này có lẽ là trạng thái tất yếu ở những xã hội quá độ, nhất là những thời kỳ quá độ không diễn ra một cách tự nhiên, mà theo lối áp đặt, bị động. Bộ phận tinh hoa của Nho giáo, người thì bị giết, bị bắt, bị lưu đày, quản thúc, người thì phải trốn tránh, phiêu bạt sang Trung Quốc, Xiêm, Lào, Nhật Bản, lánh sang hay bị đày sang tận châu Âu, châu Phi xa xôi, nếu họ là những người bị ghi tên vào “sổ đen” của chính quyền thực dân và Nam triều với “tội danh” xa gần dính dáng đến “quốc sự”. Một số khác, không bị xếp vào hàng “cừu gia tử đệ”, hoặc chỉ bày tỏ sự bất mãn, bất phục, bất hợp tác với chính quyền mới bằng thái độ kín đáo, hoặc cộng tác với chính quyền, tham gia vào chính thể mới ở các mức độ miễn cưỡng khác nhau nhưng chưa đến mức bị dư luận lên án là “chó săn chim mồi”, “táng tận lương tâm”, chỉ để “lay lắt theo thời”, vì sinh kế hay vì những mục tiêu đời thường, thì không còn duy trì nổi cảm hứng để có thể có được những sáng tạo tinh thần hấp dẫn, cuốn hút, thậm chí tuyệt đại đa số họ không nghĩ đến việc cầm bút. Chỉ có một nhóm nhỏ những nhà nho vào đầu thế kỷ XX “bỏ bút lông, cầm bút sắt” tập viết theo các thể loại văn học mới. *“Loại hình nhà văn như vậy là một hiện tượng lịch sử ngắn ngủi chỉ tồn tại trên hai chục năm đầu thế kỷ, liên quan tới bước đầu tiếp xúc với văn học châu Âu”*⁽¹⁾. “Các nhà nho làm văn” như thế sống trong hoặc gần các đô thị lớn, sự nghiệp văn học của họ gắn chặt với sự ra đời của báo chí, nhà xuất bản. Thời kỳ đầu, thực dân Pháp thậm chí hướng dẫn, hỗ trợ cho chính quyền Nam triều ra các tờ công báo, quan báo, một số quan lại Nam triều được cất cử sang phụ trách các tờ báo này, chẳng hạn các nhà nho - ông quan như Vũ Phạm Hàm, Chu Mạnh Trinh, Đào Nguyên Phổ, Kiều Oánh Mậu... với tờ *Đại Nam đồng văn nhật báo*, nhưng dần về sau, các “cây bút” nhà nho chủ yếu làm cộng sự, cộng tác viên cho các tờ báo được sự bảo trợ trực

1. Trần Đình Hượu, *Nho giáo và văn học Việt Nam trung cận đại*, NXB Giáo dục, H., 1998, tr.368.

tiếp của chính quyền Pháp hoặc do một số người Việt có quan hệ mật thiết với chính quyền thực dân lập nên, mà hai tờ tiêu biểu nhất cho giai đoạn ba mươi năm đầu thế kỷ XX là *Đông Dương tạp chí* (1913-1918) và *Nam Phong tạp chí* (1917 - 1933). Do số lượng tác giả còn thưa thớt, tri thức và kinh nghiệm làm văn chương hay báo chí kiểu mới chưa được chuẩn bị, kiến thức chung nặng về cựu học, rất ít người trong số đó biết Pháp văn đến mức thành thực khả dĩ so với những trí thức trẻ Tây học,... cùng nhiều nguyên nhân khác nữa đã khiến nhóm tác giả này không đưa lại thật nhiều đóng góp đáng có thể thỏa mãn yêu cầu “*điều hòa tân cựu, thổ nạp Á Âu*” - tôn chỉ được nêu trên *Nam Phong tạp chí*, thực chất cũng là con đường tốt nhất có thể mà nền văn hóa, văn học Việt Nam trên hành trình hiện đại hóa phải trải qua.

Khoảng chân không của sáng tạo văn học xuất hiện khi đội ngũ tác giả của hệ hình văn học truyền thống đã có dấu hiệu kiệt lực, mà đội ngũ tác giả của hệ hình văn học mới, nói một cách chặt chẽ, lại chưa xuất hiện một cách thực thụ.

Những công trình nghiên cứu lịch sử văn học Việt Nam gần đây nhất cung cấp những tư liệu cho phép bổ sung và điều chỉnh những nhận định vốn đã thành định luận về một số mốc ra đời của một số thể loại thuộc hệ hình văn học mới. Trong những nhận định mang tính điều chỉnh, bổ sung đó, nổi bật lên vấn đề hình dung lại diện mạo, đánh giá lại thực chất của bộ phận văn chương Quốc ngữ ở Nam Kỳ trong khoảng vài ba thập niên cuối thế kỷ XIX cho tới những năm 1913-1914. Một lý do lịch sử khách quan cho phép khẳng định sự xuất hiện sớm với số lượng tác phẩm phong phú hơn vào thời kỳ đầu của nền văn học Quốc ngữ ở Nam Kỳ so với các vùng khác là do vùng đất này bị thực dân Pháp chiếm đóng sớm hơn nhiều vùng khác ở trong nước, có nơi muộn hơn hàng bốn mươi năm. Dù sao, khi quan sát lịch sử văn học dân tộc như một tiến trình toàn thể và thống nhất, với những hệ quả cuối cùng của những tương tác vùng và chuyển hóa tới quy mô quốc gia - dân tộc thì diện mạo lịch sử văn học Việt Nam giai đoạn giao thời cũng không hoàn toàn bị các nhà nghiên cứu trước đây hình dung một cách quá sai lạc).

Lịch sử văn học Việt Nam

Với tư cách một đội ngũ, thì trí thức Tây học đích thực chưa thể ra đời từ các trường thông ngôn, là loại trường mà thực dân Pháp mở ra sớm nhất ở thuộc địa và người học cũng được đào tạo thực sự cẩn thận hơn cả, nhưng là để phục vụ trực tiếp cho nhu cầu giao tiếp của quân xâm lược với cộng đồng cư dân của “bản xứ” bị xâm lược. Tốt nghiệp trường thông ngôn thì thành “người của Tây”, thành “kẻ xa lạ” trong chính cộng đồng của mình. Để có được một đội ngũ tác giả văn học cho một nền văn học mới, lại còn đòi hỏi rất nhiều những điều kiện mang tính tiên đề khác, ngoài việc chỉ thông thạo một thứ ngôn ngữ mới. Và lại, các thông dịch viên, như điều thường quan sát thấy trên toàn thế giới, chưa bao giờ và có lẽ cũng không bao giờ là nhíp cầu truyền bá văn chương thực sự có hiệu quả: những người dịch văn học tốt nhất thường rất ít người là những cựu học sinh của những trường như thế (có thể coi Nguyễn Văn Vĩnh như là ngoại lệ hiếm hoi). Về tổng thể, văn học phương Tây, trước hết là văn học Pháp, được truyền bá vào Việt Nam và kiến tạo được công chúng độc giả của nó một cách chắc chắn thông qua hai ngã đường chủ yếu là việc dạy văn học phương Tây trong nhà trường (phổ thông) Pháp - Việt và ngã đường dịch thuật, phổ biến bằng phương tiện báo chí và nhà xuất bản. Số người được đào tạo Tây học đủ để tự mình trở thành độc giả văn học thông qua việc đọc và cảm nhận bằng nguyên ngữ vào hai thập niên đầu của thế kỷ XX chưa thể có số lượng có ý nghĩa quan trọng, từ trong số đó, người có hứng thú và năng khiếu, lựa chọn cho mình con đường trở thành nhà thơ, nhà văn lại càng hãn hữu. Xuân Diệu hồi tưởng: *“Trong năm, sáu năm trời, từ lúc thi Sơ học cho đến lúc thi Thành chung, thơ Tân Đà nuôi lòng yêu thơ của tôi. Chung quanh Tân Đà, những người khác làm những bài thơ không một chút rung động. Thơ mới chưa ra đời, thơ cũ lặp lại những câu sáo, tình yêu của tôi đi đến Tân Đà như đi đến người thi sĩ độc nhất của Việt Nam”* (Một vài kỷ niệm về yêu thơ Tân Đà - Tao đàn, 1939).

Đội ngũ nhà thơ, nhà văn hiện đại, nói đúng hơn, chủ nhân thực sự của hệ hình văn học thứ hai, chủ yếu ra đời vào đầu thế kỷ XX trở về sau. Số đông hơn cả, những người làm nên diện mạo văn học của thời

Văn học Việt Nam (1900-1930)

kỳ 1932-1945, ra đời trong khoảng những năm 1910-1920. Trong số 79 nhà văn được chọn để ghi danh trong *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan (1942), 45 nhà thơ có tác phẩm được tuyển chọn trong *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh và Hoài Chân (1940), chỉ có trên chục người có năm sinh vượt ra ngoài khung thời gian đó (sớm hơn hay muộn hơn). Số lượng tác giả và tác phẩm có thể xếp vào hệ hình văn học mới trong ba thập kỷ đầu tiên của văn học Việt Nam thế kỷ XX quả là thưa thớt. Nói cách khác, trong khoảng thời gian đó, chỉ mới xuất hiện lẻ tẻ các tác giả, tác phẩm thuộc văn học hiện đại mà chưa có đội ngũ, chưa có nền văn học hiện đại đích thực.

Nhưng công chúng của văn học mới thì đã có, và đã khá đông đảo. Hoài Thanh diễn đạt tình trạng đó một cách bóng bẩy: “*Cửa hé mở từ lâu nhưng ngọn gió xa đón hoài không thấy tới. Xã hội Việt Nam chưa đến tuần thành thực*” (*Thi nhân Việt Nam*).

Nhà nho nói chung thuộc loại hình trí thức nguyên hợp. Trong xã hội Đông Á truyền thống, khi Nho giáo đóng vai trò hệ tư tưởng, nhà nho trở thành đội ngũ trí thức có số lượng áp đảo, và như đã nói, có những thời điểm ở Việt Nam tầng lớp này cơ hồ giữ độc quyền trong các hoạt động sáng tạo tinh thần. Những người thi cử đỗ đạt hay học vấn đạt tới một tầm cao nhất định được những người thuộc cùng tầng lớp thừa nhận một cách rộng rãi thuộc về loại *hiển nho*, có vị trí tinh thần cao trong xã hội, có tiếng nói chi phối hay nói khác đi chính họ tạo ra dư luận xã hội, hoặc trở thành đội quân hậu bị của bộ máy quyền lực, hoặc trở thành những “người tai mắt”, thành thân sĩ, những người một khi trở về làng thường đứng sau việc tổ chức và điều hành cộng đồng làng xã, nơi tuy về hình thức là thuộc quyền điều khiển của bộ máy hương hào lý dịch nhưng thực chất bộ máy đó chịu sự sai khiến của hai thế lực: vừa chịu sự quản lý và thừa hành những mệnh lệnh mang tính nhà nước, được ban bố xuống từ guồng máy quan lại (dừng lại ở cấp huyện) lại vừa chịu sự giám sát, tư vấn và trong rất nhiều trường hợp là sự quyết định trực tiếp của những thân sĩ địa phương. Những nhà nho khác, có số lượng đông đảo hơn, học vấn dang dở hơn, là những *hàn nho*, không

đủ điều kiện gia nhập vào bộ máy quan lại, nhưng được hưởng một số đặc quyền nhất định nơi làng xã (không bị đóng thuế đinh, được miễn những nghĩa vụ liên quan đến lao động chân tay như phu phen tạp dịch, không thuộc đối tượng phải đi phu, đi lính...), tham gia vào văn hội, sĩ hội, trở thành người hành nghề trong các loại nghề nghiệp ít nhiều yêu cầu tri thức chuyên môn, mà trong lịch sử thường đó là các nghề nghiệp cần thiết phải có để phục vụ cộng đồng làng xã, đó là các thứ nghề nhỏ, y, lý, sổ...

Từ sau khi thực dân Pháp giành được thắng lợi về mặt quân sự, ổn định bộ máy quyền lực cai trị, triển khai kế hoạch bóc lột và khai thác thuộc địa, trong xã hội dần dần xuất hiện những loại người hoạt động trong lĩnh vực lao động trí óc nhưng về bản chất thuộc loại hình trí thức khác. Đội ngũ trí thức mới này xuất hiện và có sự trưởng thành từng bước, đi từ thấp đến cao, từ đơn giản đến phức tạp, và trên đường hướng chung là bản sao - dù là nham nhở, mờ nhạt và thiếu hụt - của tầng lớp trí thức châu Âu nói chung, của trí thức chính quốc nói riêng. Xét theo trình tự thời gian, có thể coi việc hình thành đội ngũ trí thức mới đó lần lượt theo trình tự: người thông ngôn, người công chức bản xứ, những nhân vật quan lại có Tây học và Âu hóa, nhân viên kinh tế - kỹ thuật, học sinh các trường Pháp - Việt (từ cấp tiểu học đi dần tới Cao đẳng, rồi Đại học bản xứ). Một bộ phận nhỏ những học sinh gốc bản xứ, thường là có được một lý lịch “thân thiện” hay chí ít là tỏ ra vô hại đối với nền cai trị thực dân, một thiểu số ít ỏi khác do chứng minh được năng lực cá nhân xuất sắc nên được chính quyền thực dân đặc cách cấp học bổng, số khác nữa do gia đình có điều kiện (trong số này con em những điền chủ Nam Kỳ chiếm một tỷ lệ áp đảo) được gửi đi du học tận chính quốc và trở thành bộ phận trí thức loại hình mới tiếp thu được nền học vấn Âu châu cao cấp nhất. Cần chỉ rõ rằng ở mọi thời điểm trong lịch sử chính quyền thực dân, chưa bao giờ bộ máy cai trị này “mất cảnh giác” đối với nguy cơ đe dọa chính sự tồn tại của chính nó do sự tăng trưởng thiếu kiểm soát đội ngũ trí thức cao cấp mới, cho nên thường xuyên xuất hiện những lời cảnh báo từ trong chính các diễn từ hoặc văn bản hành chính chính thức

của các Toàn quyền, Khâm sứ, Công sứ lẫn của các Hội đồng, các cơ quan nghiên cứu, tư vấn chính sách thuộc địa nhằm hạn chế quyết liệt số lượng, cơ cấu nghề nghiệp và chất lượng đào tạo lẫn nơi sử dụng cuối cùng của những người thuộc nhóm này.

Dù sao chăng nữa, nhu cầu tổ chức khai thác thuộc địa thế nào cho có hiệu quả nhất, cùng với việc vào những thời điểm lịch sử nhất định thuộc địa nói chung, thuộc địa Đông Dương nói riêng đã được chính phủ Pháp biến thành hậu phương quan trọng cho các cuộc chiến có quy mô thế giới trong đó nước Pháp trở thành một trong những quốc gia can dự chính yếu đã khiến cho đội ngũ trí thức cao cấp người bản xứ rất cuộc phải xuất hiện. Trong đội ngũ dù còn và cho đến cùng vẫn còn là ít ỏi này, lại cũng đã xuất hiện những “phần tử” theo đuổi những lĩnh vực chuyên ngành thuộc khoa học xã hội và nhân văn, những người định hướng nghề nghiệp là hoạt động sáng tạo tinh thần hay hoạt động xã hội. Cạnh vị đốc tờ đã có vị luật sư, cạnh một kỹ sư cầu đường đã có thêm vị tiến sĩ văn chương, thậm chí có người còn tranh thủ học vài ba chuyên ngành khoa học và kỹ thuật khác nhau. Thế hệ trí thức Tây học đi du học hoàn thành chương trình và trở về nước sớm nhất là từ sau Chiến tranh thế giới thứ nhất, dù họ đã được chính quyền Pháp ở chính quốc khuyến cáo về những khó khăn sẽ gặp phải khi trở về “hành nghề” trong nước. Những khó khăn đó là có thật, và chủ yếu là do chính quyền thực dân gây ra với chủ ý khiến họ nản chí, phải quay lại “mẫu quốc” để phục vụ.

Một vài cá nhân trong thế hệ trí thức Tây học cao cấp đầu tiên này có tham gia ít nhiều vào hoạt động văn học, như Trọng Khiêm, Nguyễn Phan Lãng., nhưng chưa để lại dấu ấn sáng tạo đáng kể. Phải đợi đến đầu những năm ba mươi, khi đội ngũ trí thức Tây học được đào tạo tại chỗ đã trở thành một lực lượng tương đối đông đảo, “đợt sóng mới” những trí thức du học trở về nước với những ý đồ, thậm chí kế hoạch cụ thể, đời sống văn học mới được Âu hóa một cách đồng bộ. Từ một góc độ quan sát nhất định, có thể nói sự “hoán cốt đoạt thai” nền văn học diễn ra vào những năm 30 là sự kiện hoàn toàn phù hợp với quy luật.

2.2. Tản Đà - văn nhân của hệ hình văn học cũ, nhịp cầu nối hai hệ hình văn học

Theo dõi quá trình được đào tạo và tự đào tạo của Tản Đà, có thể khẳng định rằng ông là nhà nho. Trong truyền thống gia đình Tản Đà, cho tới lúc này đã xuất hiện những sự phức tạp và mâu thuẫn. Việc Nguyễn Danh Kế dứt bỏ lời nguyện đối với danh giáo là việc nghiêm trọng. Điều đó đánh dấu một sự thoái hóa ít nhiều về đức trung tín, một trong những đức mục hàng đầu của Nho giáo chính thống, đánh dấu sự chuyển đổi mang sắc thái bi kịch trong tư tưởng của nhà nho từ xu hướng đề cao những phẩm giá tinh thần lý tưởng đến chỗ phải quyền biến, thích nghi và về sau là nhập cuộc tích cực giữa những sự thao túng của đời sống hiện thực khắc nghiệt mà cũng là “ô trọc”. Nhưng tiến thân bằng khoa cử lại là con đường hợp cách, là biểu hiện “chân Nho”.

Duy tân là một nhu cầu nội tại của đời sống xã hội Việt Nam đầu thế kỷ XX, được bộc lộ mạnh mẽ bằng rất nhiều hình thức, mà những hình thức quyết liệt nhất đã liên hội lại trở nên một phong trào cách mạng. Tản Đà là người thuộc thế hệ những người từ địa vị học trò trở thành những người đồng chí của các chí sĩ lãnh tụ Phan Bội Châu - Phan Châu Trinh (chẳng hạn như Đặng Đoàn Bằng (1887-1938), Trần Đông Phong (1887-1908)...), nhưng hoàn cảnh cụ thể đã không biến ông thành một người trong số họ, ngược lại, trở thành một trong những nho sinh đổi sang làm học trò thế hệ đầu tiên của nền giáo dục dưới bóng của nhà nước Bảo hộ: như đã nói, trường *Quy thúc* được Pháp và chính quyền Nam triều lập nên với ý đồ chính trị là thu hút những “tràng thiếu niên anh tuấn” con em của giới “thượng lưu nhân vật” trong xã hội lúc bấy giờ, tạo ra đối trọng để khắc chế, triệt tiêu ảnh hưởng của các trường học với khẩu hiệu duy tân nhưng thực chất mang tính cách mạng như *Đông Kinh nghĩa thực* và các trường học tương tự ở các địa phương. Việc Tản Đà bước chân vào quỹ đạo Âu hóa, Tây học qua cổng trường này và dù chỉ học ở đó trên dưới một năm đã khiến ông hoàn toàn xa lạ, hoàn toàn ngoài cuộc với đời sống chính trị đang diễn ra sục sôi vào những năm 1904-1908 trên phạm vi toàn quốc. Đây cũng là thời điểm tăng lớp

nhà nho phân hóa mạnh mẽ nhất thành hai mảng lớn được định danh là *duy tân* hay *thủ cựu*.

Tân Đà không phải nhà nho cấp tiến về chính trị, cũng không phải là nhà nho Âu hóa sâu sắc về mặt học vấn, tri thức, văn hóa. Như tiểu sử cho thấy, Tân Đà chỉ thực sự biết đến *Tân thư Tân văn* vào thời gian ở nhà Bạch Thái Bưởi sau những thất bại về khoa cử và tình cảm (1913), nghĩa là biết đến Tân thư, Tân văn sau những nhà nho chí sĩ ngót một thập kỷ! Ông không theo học một trường Pháp - Việt thực sự nào (trường *Quy thức* chưa phải là loại trường như thế, và lại nó chỉ được lập ra như một giải pháp tình thế, “chữa cháy”, nhằm đối phó với Cách mạng, nên bị giải thể hầu như ngay lập tức sau khi chính quyền thực dân dùng biện pháp quyết liệt là đóng cửa, rút giấy phép của *Đông Kinh nghĩa thực*, cầm tù những người lãnh đạo nhà trường) mà quá trình học tập chủ yếu diễn ra ở các học đường mà Nguyễn Tái Tích làm thầy, tức các trường lớp Hán học, nên vốn liếng tiếng Pháp nói riêng, vốn liếng tri thức và văn hóa Âu Tây nói chung ở Tân Đà đều bộc lộ những hạn chế khá rõ rệt.

Trong bước phân hóa và vận động đến tận cực của tầng lớp nhà nho và văn chương của họ thời đoạn 30 năm đầu thế kỷ XX, dĩ nhiên Tân Đà không thuộc hàng ngũ những nhà nho chí sĩ, nhà nho *duy tân*. Cả hoàn cảnh khách quan lẫn ý thức chủ quan đều không thúc đẩy Tân Đà đến sự lựa chọn làm người ẩn dật. Trên *An Nam tạp chí* (số 25/1932), trong bài *Các sĩ phu về bên Hán học trong nước ta buổi nay nên như sao tự đối với thời cục* ông khẳng định dứt khoát sự lựa chọn cách nhập cuộc cơ hồ vô điều kiện của mình: “Phong trào Âu hải, tự trùông dương vạn lý ập tràn vào cửa bể Thuận An, cái chánh thể cổ xưa đã pha màu văn minh mới mẻ, mà thân thể của sĩ phu Việt Nam cũng từ trong cái khuôn kinh Thánh truyện Hiền mở cạnh góc rộng toang đường xử thế. Đời có dùng ta hay không, chỗ đó không cần kể, nếu thật quả tự mình có tài có đức thời ta tự kiểm lấy phương sách mà kinh luân công việc trong thiên hạ. Can chi mà “độc hành”? Can chi mà “độc thiện”? Can chi mà “ẩn”? Can chi mà “tàng”? Nếu mà tàng mà ẩn chỉ là tự mình không có tài, độc thiện độc hành cũng chỉ là không có đạo đức chi chi vậy”. Va vấp nhiều thực tế không như ý, Tân Đà từng có

những giai đoạn khủng hoảng tinh thần nghiêm trọng, đến mức từng nhin ăn để tự tận, từng bày tỏ “*sự chán đời lên đến cực điểm*”, nhưng rồi chính ông lại tự “*hạ nhiệt*”, lại tự nhủ “*chưa thể chán đời được*”, mà phải “*Rủ nhau quang gánh với đời*”. *Tản Đà là đại diện lỗi lạc cuối cùng của loại nhà nho tài tử trong xã hội tư sản hóa*. Không khó khăn gì khi liệt kê ra cả trong đời sống lẫn trong tác phẩm của ông vô số biểu hiện của hai đặc trưng *thị tài* và *đa tình* - những dấu hiệu khu biệt của nhà nho tài tử. Dĩ nhiên, do môi trường đã có những biến đổi to lớn, nhà nho tài tử Tản Đà không thể không thể hiện những cách thể ứng xử khác với những bậc tài tử tiền bối của mình, tuân theo mối quan hệ biện chứng giữa tính cách và hoàn cảnh.

Đối với mọi nhà nho, bất kể họ thuộc loại hình nào, có khoa danh vốn là bằng chứng quan trọng hàng đầu để khẳng định tư cách cá nhân, khẳng định cái “quyền ăn nói” trong xã hội. Trừ trường hợp hoàn cảnh hoàn toàn trở nên bất khả kháng (chẳng hạn thời loạn, khoa cử không được tổ chức, hoặc cá nhân không đủ điều kiện ứng thí...), còn thì “miếng khoa giáp” từng vốn vẫn đủ sức quyền rũ đến cả những cá tính kiêu ngạo nhất. Thuở trước, ngắt ngưỡng như Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát, hoặc gần ngay thời điểm Tản Đà trưởng thành, Nguyễn Khuyến hay Trần Tế Xương cũng vì khoa cử mà không biết bao phen cay cực. Đến như Phan Bội Châu, người hào kiệt ôm mộng vá trời lấp biển, xoay chuyển càn khôn, thì dầu có tâm niệm câu thơ Viên Mai “*Lập thân tối hạ thị văn chương*”, vẫn phải có cho được cái danh Giải nguyên mới có thể yên tâm bôn ba chân trời góc biển. Khoa danh có thể không cần thiết gì cho người có nó, nhưng lại cấp cho người đó một tư thế xã hội để hướng tới những tầng lớp “tai mắt”, khiến cho lời họ nói, việc họ làm tăng tính thuyết phục lên nhiều lần, kể cả việc phủ định chính cái bằng giá trị ấy. Vào đầu thế kỷ XX, chỉ những nhà khoa bảng mới có đủ thẩm quyền để bàn đến cái tệ hại của “nọc độc khoa cử”. Chưa thể nhìn thấy khả năng nào khác cho phép mình có “*trọng giá*” (chữ của Tản Đà), cha anh ông rồi đến chính ông vẫn cứ phải tìm cách tiến thân bằng con đường độc đạo ấy.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Đỗ đạt cao, đỗ đạt sớm là điều mọi kẻ đi học đều mơ ước. Nhưng thực tế khoa cử xưa nay cũng từng chứng tỏ những người đạt được ngay khoa danh chỉ sau khoảng “thập niên đăng hỏa” chiếm một tỷ lệ cực hiếm hoi. Ngay nhiều tài năng lẫy lừng trên trận bút trường văn cũng từng phải nếm trái (và không chỉ một lần!) cái cảnh “khóc hổ người cười ra nước mắt” khi không trông thấy tên mình ngày treo bảng. “*Khấp như nữ tử vu quy nhật - Tiểu tự văn nhân lạc đệ thì*” (*Khóc như gái buổi theo chồng, Cười như danh sĩ tên không bảng đề*). Tản Đà từ thuở bé cũng từng được coi là *anh nhi*, học hành theo lối truyền thống cử nghiệp thì thế cũng là bài bản, mà ngoài hai mươi tuổi chưa đỗ đầu cũng là chuyện thường thấy ở các bậc tài danh trong quá khứ. Hẳn nếu không có việc phải đáp ứng yêu cầu của “nhà gái” họ Đỗ (“không có ấn tri huyện không nói chuyện hôn nhân”), Tản Đà đã không phải trải qua cơn sốc tinh thần lao đao như thế. Ngày yết bảng khoa thi Nhâm Tý, không thấy tên mình, cậu ấm kiêu ngạo chợt thấy thế sự đảo điên, trời đất quay cuồng, “*giật mình như nghe chuyện Tăng Sâm giết người*”. Chuyện không thể tin đến thế đã xảy ra! Nét *thị tài* ở Tản Đà đã bộc lộ từ rất sớm, và bất chấp những “đòn roi” của thực tế, nét tính cách này sẽ còn ở lại với ông cho đến quá tuổi “bất hoặc” (ngoài 40), trở thành một trong những nét đặc sắc bậc nhất trong con người ông.

Phản ứng nông nổi, tức thì, có phần quá đà ngay sau khi hỏng thi, kiểu “*Dạm bán áo đoạn*” ở ẩm Hiếu là điều dễ thông cảm:

*Đỗ cũng không mà cười cũng không
Còn đeo áo đoạn để ai trông
Kìa màu Thượng Hải xanh xanh lót
Này giá Sơn Tây mấy mấy đồng
Đang buổi khan tiền chơi cách thế
Có ai biết của giúp nhau cùng
Thơ lưng chất nặng, tay buồn rồi
Bán áo mà mua giấy viết ngông.*

Không quy kết cho ai, chưa thấy oán hận ai, nhưng điều không tin được vẫn cứ nguyên là điều không tin được:

Tự trào

Vùng đất Sơn Tây nầy một ông
Tuổi chưa bao nhiêu văn rất hùng
Sông Đà núi Tản ai hun đúc
Bút thánh câu thần sớm vãi vung
Chữ chữ nôm nôm nào kém cạnh
Khuyên khuyên điểm điểm có hay không.
Bời ông hay quá, ông không đỡ
Không đỡ, ông càng tốt bộ ngông.

Tuyệt vọng đến mức nhịn ăn để chết, theo logic thông thường, hẳn phải đi kèm với một thái độ tự hoại nghi chính mình một cách sâu sắc. Điều đó không xảy ra với Tản Đà. Bằng chứng của một thái độ tự tin không tiền khoáng hậu ở “con người này” chính là việc chọn cho mình một bút hiệu “gỗ thâu cả núi cao sông rộng”, một bút hiệu cỡ đó trước ông trong lịch sử văn chương chưa từng xuất hiện:

Ba Vì ở trước mặt
Hắc Giang bên cạnh nhà:
Tản Đà!

Chưa hết! Không muốn cái bút hiệu chỉ là một từ ngữ tượng trưng, ông thấy cần khẳng định nó kèm một thứ “sổ đỏ”. Với danh xưng ấy, ông tiến hành một “thủ tục pháp lý” chưa từng thấy: viết thư đòi thần Tản Viên trả núi:

Bài văn đưa ông Thánh Tản đòi núi (trích)

... Núi Tản Viên là ngọn núi cao nhất trong tỉnh Sơn Tây, thấy người ta đồn lại rằng: thần đó là một ông trong đám năm mươi con vua Lạc Long theo mẹ về miền núi. Nếu có phải ông, thời tôi nghĩ: lúc sống ông cũng không có công đức gì với dân thời ông không nên ở, nhược bằng làm ma quấy nhiễu dân thời ông càng không nên ở. Và ông là con vua Lạc Long tổ nước Nam thời các núi cao trong nước Nam còn nhiều, ông cũng không thiếu gì chỗ ở. Tôi hiện là người ở tỉnh này, bi (bây) giờ hãy còn sống. Tôi có làm được một bài luận nói đạo bố con đời bi giờ, một bài luận nói cách vợ chồng lấy nhau đời bi giờ, một bài luận thăng người, các bài khác thời còn nhiều, nhưng cứ

Văn học Việt Nam (1900-1930)

ba bài này thời đã có giúp luân thường, phong hóa, nhân cách cho dân một đôi chút thời cũng gọi là có công đức với dân, thời tôi nên ở (tôi nhấn mạnh - TNV). Tôi là người Sơn Tây thời tôi càng nên ở. Tôi lại không có miếng đất nào chết ở vào đâu thời ông cũng nên bằng lòng để chỗ đó cho tôi ở. Chưa biết lúc nào phải cầu đến nhưng cũng xin nói trước ông biết, ông thu xếp đi chỗ khác cho” (Bản viết tay, 1913. *Tản Đà toàn tập*, t.2, tr.28).

Nho giáo là một học thuyết chủ trương nhập thế, cứu thế, mà biện pháp cứu thế có thể là “lập công, lập đức, lập ngôn” - “tam bất hủ”. Sự khác nhau giữa tinh thần nhập thế, cứu thế của nhà nho chính thống với nhà nho tài tử chỉ nằm ở hệ quả cuối cùng chứ không nằm ở biện pháp, phương tiện, quá trình: nhà nho hành đạo trung nghĩa (mẫu người thiên về sứ mạng “lập công”) hay nhà nho ẩn dật (thiên về sứ mạng “lập đức”) đều coi những việc mình làm chỉ là bốn phận - bốn phận trước trời đất, trước đạo lý thánh hiền, trước quân vương xã tắc; người tài tử không công khai chống lại cách xác định thái độ sống đó, nhưng không cam tâm chỉ dừng lại trong khuôn khổ “vô ngã” như thế. Họ hăm hở nhập thế, cậy tài, trở tài, hoạch đắc công quả, nhưng rốt cuộc, ngoài việc “thượng vị quốc, hạ vị dân” (trên vì nước, dưới vì dân) họ cũng cần có, và nếu chưa có thì phải đòi hỏi cho được, phần “vị ngã”. Khi Nguyễn Công Trứ “luận kẻ sĩ”, hầu như gần trọn lời luận đàm của ông đều làm mãn ý từ vua quan đến mọi tín đồ Khổng Mạnh, chỉ khi ông “khăng khăng vớt lấy một phần đuôi” mới khiến những bậc khắc kỷ cau mày:

... Sĩ làm cho bách thế lưu phương
Trước là sĩ, sau là khanh tướng
Kinh luân khởi tâm thượng
Binh giáp tàng hung trung
Vũ trụ chi gian giai phận sự
Nam nhi đáo thử thị hào hùng
Nhà nước yên mà sĩ được thung dung
Bấy giờ sĩ mới tìm ông Hoàng Thạch
Năm ba chú tiểu đồng lệch thếch
Tiêu dao nơi hàn cốc thâm sơn

Lịch sử văn học Việt Nam

Nào thơ nào rượu, nào dịch, nào đồn

Đồ thích chí chất đầy trong một túi

Mặc ai hỏi, mặc ai không hỏi

Găm việc đời mà nhắm kẻ trọc thanh..

Nội dung của “tài” từ Nguyễn Công Trứ trở về trước đã được mô thức hóa rõ ràng thành “túi kinh luân”, “chí nam nhi”, “nợ tang bồng” và “cầm kỳ thi họa tửu”. Ở những cá nhân xuất chúng, khao khát làm anh hùng, làm hào kiệt, để hiện thực hóa tài năng vẫn cần phải vượt qua ải vũ môn khoa cử, rồi còn phải đủ kinh lịch trong triều ngoài quận, văn võ kiêm toàn “*Trong lăng miếu đã ra tài lương đồng - Ngoài biên thù rạch mũi Can Tương*”. Dung dị hơn, chỉ ở cấp độ đủ để đe nẹt, phách lối giữa đời thường, thì “tài” phải gắn với “nghệ”, với môi trường thỏa mãn được “sinh thú”, tức phải được dùng làm phương tiện “hành lạc”. Người tài tử nào cũng biết “chơi là khó”, thậm chí là cực khó, bởi “*nghề chơi cũng lắm công phu*”, lắm kỹ năng, kỹ xảo, lắm “luật lệ”, “phép tắc” phải tuân thủ và vượt qua. “Nghệ” là nghệ, nhưng nghệ cũng chính là nghệ thuật. Người tài tử khinh ghét những kẻ “*phàm phu tục tử*”, những kẻ chỉ biết hùng hục hưởng thụ và đua đòi hãnh tiến. Họ chỉ có thể cho phép mình “hành lạc” trong một bối cảnh thắm đẫm tinh thần “vị nghệ thuật” như thế:

Mở mắt thấy giang sơn cười chúm chím

Khách thập thúy say màu hoa diễm

Đổi mặt hoa mà cầm mà kỳ mà tửu mà thi

Khuyên ai đừng giờ cuộc ly phi (vui dập- TNV)

(Yêu hoa - Nguyễn Công Trứ)

Hoàn cảnh sống và vốn kinh lịch của Tàn Đà, cho đến thời điểm đưa ra quyết định “*nôm na phá nghiệp*”, “*rủ nhau quang gánh với đời*” chưa thể nói đã tự túc cho mình “túi kinh luân”, “lời khí nghiệp”, chưa thể tự cảm thấy đủ nội lực để “*lắc bầu rượu dốc nghiêng non nước xuống*”, “*hóng túi thơ nong hết gió trăng vào*”, cũng chưa tìm đâu ra cái tư thế “*ngiêng cánh nhận tếch mái rừng Nhan Khổng*”, “*cựa đuôi kinh toan vượt bể Trình Chu*” của tác giả Tài tử đa cùng phú. Hẳn ông tự biết, và thêm chẳng, chỉ

Văn học Việt Nam (1900-1930)

những người quyền thuộc có “văn lý” mới biết, rằng ở ông, tất cả “vốn liếng” chỉ là một “bụng văn”. Nhưng ải khoa cử còn chưa vượt qua! Thà là đủ kiêu ngạo đến mức chẳng coi khoa danh là một giá trị, thì lại đi một nhẽ! “*Nho quan tự tín đa thân ngộ*” - cái mũ nhà nho làm lấm lõ bao phen, thì hãy biết hiên ngang mà chối bỏ:

*Ngán nhẽ kẻ tham bề khóa lợi,
mũ cánh chuẩn đội trên mái tóc,
khom mình đứng chực chốn hầu môn
Quản bao kẻ mắng cái gièm danh,
áo giới lân trùm dưới cơ phu,
mỏi gối quỳ mòn sân tướng phủ
Khét lừng thế vị chẳng thà không
Thơm nức phương danh nên mới khổ.*

(Tài tử đa cùng phú - Cao Bá Quát)

Tản Đà không thể có được tư thế ấy.

Chắc chắn là sau vô số nỗ lực bất thành, bao nhiêu máu của những người anh hùng Cần Vương và những chí sĩ hào kiệt, một cậu ấm đang rạc ròi vì hồng thi và thất tình làm sao có thể tìm ra những kế sách dù chỉ đáng tin trong muôn một nhằm văn hồi đại sự quốc gia. Thời cuộc mới lại khiến Tản Đà nhìn ra bao nhiêu thứ tài năng mới lạ, không chỉ đóng khung trong danh mục những thứ tài năng truyền thống. “*Trông người mà ngẫm đến ta*” ..., thôi thì đành:

*Chữ nghĩa Tây Tàu trót dở dang
Nôm na phá nghiệp kiếm ăn xoàng*

Nhưng phải chăng đó là những lời tự bạch chân thành?

Khó nói khác rằng Tản Đà ở thời điểm trẻ trung ấy bị ám ảnh bởi một niềm tin tưởng bí ẩn nhưng khá mãnh liệt về một “*nhân thân*” và một “*sứ mệnh*” bản thân có nguồn gốc thiên giới. Với vô số những tác giả nào đó khác trong quá khứ, thì những non Bồng, nước Nhược, những chốn Đào Nguyên, Thiên Thai, Bồng Lai, Thiên Cung, Đế Khuyết... hẳn chỉ là những uẩn ngữ, những “tâm cảnh” do vọng ngôn huyền hoặc vẽ nên,

Lịch sử văn học Việt Nam

và tuyệt đại đa số những ai từng tung hứng tinh thần trong miền hư ảo ấy đều tôn trọng những giả định của luật chơi, nên khi màn cuộc đấu biết hạ cánh cho trí tưởng tượng về lại an toàn giữa cõi nhân gian thực tế. Nhưng Tản Đà thì không dừng lại ở đó: ông dường như tin vào sự tồn tại của những thế giới ấy. Điều chắc chắn có thể khẳng định, đó là trong lịch sử văn học Việt Nam, không một người thứ hai nào đã gắn mình nhiều đến thế với những tín niệm và thế giới hư ảo đến như ông. Ở trên, đã nhắc tới chuyện Tản Đà viết thư đòi núi của Thánh Tản. Cũng trong khoảng thời gian đó, ông viết hịch thúc giục các loài hoa nở - một cử chỉ liên quan đến niềm tin vào quyền năng kỳ bí của những đẳng bậc mang sức mạnh siêu nhiên. Điều này làm người đọc nhớ lại bài thơ ra lệnh cho hoa cúc nở của Hoàng Sào, một lãnh tụ khởi nghĩa nông dân Trung Quốc thời Đường mạt, người vốn tin vào *thiên mệnh* của mình. Lời hịch của Tản Đà thúc giục hoa nở thật da diết, cảm động mà cũng thật... “ông chủ”:

“... Khoe tài cây sắc, mất nết hư thân. Đã mấy phen dạy bảo không chữa, vẫn một mực lười uơi mãi thế. Quái cho thói lạ, học tự nhà ai. Lại bị giờ chị Hằng đã về, dì gió đã gọi. Đêm đông sáng toét, tiếng gà gáy mau. Nọ kia bướm hỏi ong thăm, biết bao kẻ đợi; còn hầy cánh che nhị ủ, không sợ ai cười? Nào các hoa: con chị con em, con cô con cháu, đứa hồng đứa tử, đứa trắng đứa vàng. Giấc tốt đừng nên tham, giấc ấy chẳng no còn giấc khác. Đêm dài sao chữa chán, đêm này không đủ có đêm sau. Liệu mà dậy thôi, đừng để giục mãi. Bởi yêu thương nên mới rất hòng, có khôn ngoan thời phải ăn nhờ. Bảo nhau tự hôm nay, giữ ý lúc mờ trời tối đất; đừng để nói lượt nữa, mà có phen tui phẫn phai hương” (viết năm 1913).

Chỉ một thời gian sau, ông tự cho phép mình lạc vào, rồi sống triển miên trong cõi mộng. Trong khoảng 15 năm, Tản Đà đã viết và công bố hai *Giấc mộng con*, một *Giấc mộng lớn*, ngoài ra, bao gồm trong tiểu sử ông còn là cuộc sống ở Non Tiên, cuộc tế Chiêu Quân, những chuyến đi đột ngột, xuất kỳ bất ý, những chuyến hầu Trời, những cảnh bạn bầu cùng chư tiên mà chủ yếu là những mỹ nhân thiên cổ giờ đã quy tập hết về Bồng Lai tiên cảnh, rồi vô số những biến cố và hành vi ứng xử không

hề giống với bất cứ ai, để rồi nhanh chóng trở thành giai thoại cả trong đời sống lẫn trong văn học. Điều đáng chú ý, là nếu hai tập *Giấc mộng con* hoàn toàn là sản phẩm của trí tưởng tượng, hoàn toàn có thể được xếp vào hàng những truyện kỳ ảo, thì *Giấc mộng lớn*, trái lại, chỉ chép và thậm chí chép một cách chính xác, bằng phong cách “kỷ thực” của “sử bút” truyền thống, những gì được chính tác giả coi là những sự biến quan trọng, đã từng diễn ra trong cuộc đời ông. *Vậy nhưng, trong quan niệm của Tản Đà, những chuyện hư huyền, những sản phẩm của trí tưởng tượng cố ý lại chỉ là những “giấc mộng con”, những chuyện bày đặt nhỏ, còn mọi thứ diễn ra trong toàn bộ cuộc đời (với sự “chính xác của các chi tiết” như yêu cầu của chủ nghĩa hiện thực!) mới thực là “giấc mộng lớn”.* Chẳng hề dễ dàng rút ra những “kết luận dứt khoát cuối cùng” cho câu chuyện ngụ ngôn này, bởi trong thực chất nó lại là cách văn chương hóa một quan niệm mang tính triết học, một nan đề bất khả giải, mà người đầu tiên đề xuất là Trang Chu (Trang Tử), một triết gia “khùng khiếp” từ thời Chiến Quốc, một quan niệm từng, đang và vẫn còn ám ảnh tâm thức, tra tấn cân não của mọi thế hệ trí thức (nhất là những cá nhân xuất chúng) từ trong truyền thống qua thời hiện đại và chưa hề hứa hẹn là sẽ biến mất trong xã hội tương lai. Đó là câu hỏi lớn chưa có lời đáp về thực chất (và vì thế, ý nghĩa) của sự sống, của cái gọi là đời sống.

Trưởng thành trong bối cảnh xã hội thuộc địa, một mặt, Tản Đà ngỡ ngàng với sự xuất hiện của vô số loại tài năng phi truyền thống, dĩ nhiên trong đó có rất nhiều những thứ “tài” mà tự ông không từng biết tới, cũng là chưa từng trang bị cho mình, nhưng từ phía khác, ông lại cũng nhận ra rằng thực trạng của đất nước đòi hỏi nhiều loại tài năng khác nữa, mà lúc bấy giờ, hoặc ít nhất ở “xứ An Nam ta” chưa có, hoặc chưa đủ. Bản thân ông cũng chưa từng có cơ hội và điều kiện để được trang bị. Cái “vô tài” lớn nhất lúc bấy giờ, chính là cái mà sau một cuộc đời trăm nghìn ma chiết, trăm nghìn thất bại không có nổi một thành công, Phan Bội Châu phải cay đắng thốt lên trong lời thư tuyệt mệnh gửi lại cho đồng bào cả nước: “*Cứu nước, bảo tồn nòi giống, tôi có chí nhưng không có tài. Nay tôi từ biệt quốc dân mãi mãi. Tội tôi rất lớn, mong quốc*

dân tha thứ cho”. Sau những nỗ lực của cả *minh xã* và *ám xã* để có được phong trào Đông Du, Đông Kinh nghĩa thực và cuộc vận động Duy Tân, nhưng rồi bị thực dân Pháp và bọn quan lại tay sai của chính quyền Nam triều thẳng tay đàn áp, chém giết, bắt bớ. Những biến cố trên đất nước Việt Nam những năm 1908-1909 đã khiến cho một học giả Pháp đương thời phải viết cả một cuốn sách xuất bản tại Paris với tiêu đề *Annam dẫm máu* (A. de Pouvoirville - *L’Annam sanglant [Sur les révoltes de 1908]*, Paris, 1911, 290 tr.). Vừa để xoa dịu nỗi đau và lòng thù hận của người Việt Nam, vừa để thực hiện mục tiêu đẩy nhanh kế hoạch khai thác thuộc địa trong tình hình châu Âu đang tiến gần tới đêm trước của một cuộc chiến tranh thế giới, thực dân Pháp ở Đông Dương tiến hành cải tổ nền cai trị hành chính thuộc địa, ban bố một số chính sách kinh tế - xã hội quan trọng, mà một trong những chính sách lớn là tập trung làm tăng trưởng để khai thác có hiệu quả hơn nguồn nhân tài vật lực tại chỗ. Với hoàn cảnh như thế, những nhà tư sản dân tộc như Bạch Thái Bưởi mới có cơ hội để tiến thân, làm giàu, ít nhiều cạnh tranh được với tư sản mại bản và tư sản chính quốc. Trong mắt Tản Đà, đó là cơ hội thuận lợi cho những ai có “anh hoa” sẽ được vô tư mà “phát tiết”, không còn sợ gì sự nghiệt ngã của luật thừa thừa “tài mệnh tương đố” cũ.

Luận chữ “tài” thời nay, Tản Đà hỏi: “*Con Tào hóa là một giống tối đa tình, cho nên hay sinh tài... Tài là một vật quý, cho nên Tào hóa có bụng tiếc; Tào hóa có bụng tiếc, cho nên không mấy kẻ được toàn tài. Tài là một vật cần, cho nên Tào hóa có bụng rộng; Tào hóa có bụng rộng, cho nên không mấy kẻ đến vô tài. Không mấy kẻ toàn tài, không mấy kẻ vô tài, mà người cao kẻ thấp, kẻ dọc người ngang rải rắc phổ bày, diễn một cuộc đời trên trái đất.*”

... Cho hay gười sinh ra tài để làm việc cho đời. Đã có cái hơn người, phải có cái hơn người. Có giá bởi thế, có luy cũng bởi thế”.

Ông cũng không quên nói về những cơ hội mới:

“*Nước ta là một nước quân quyền, khi trước lại chuyên trọng văn học, cho nên tranh nhau danh giá ở khoa mục, ở phẩm tước, từ ngày nhà nước Pháp là một nước dân chủ sang bảo hộ, mà tư tưởng bình đẳng cũng tràn*

sang cõi đất Đông Dương. Người nước ta từ nay về sau tranh nhau danh giá lại có trọng chữ tài, kẻ có tài được dịp lấy mình làm trọng và đương dịp tấn tới, thực buổi nhu tài, thời những kẻ có tài cũng nên biết lấy mình làm trọng”...

Rồi, liên hệ bản thân, Tản Đà xác định:

“*Thiên hạ hiếm chi người thanh cao mà tuyệt đời là một nhẽ khó. Mang một nhẽ rất khó mà trái ý con Tào hóa, chẳng thà cũng theo lòng con Tào hóa gánh vác cùng ai. Nay muốn vì những kẻ tài tử, chung gửi một lời: Rủ nhau quang gánh với đời, mà cho thiên hạ chê cười cũng hay*” (Chữ “tài”).

Giữa cái khung cảnh “*Thi tàn, học cũng tàn theo thi*”, lại cũng chính lúc mà số người có khả năng trở thành *ký giả* (theo nghĩa đương thời là người có khả năng viết ra những điều có thể in lên báo, từ đó có thể “nên nghiệp” cả tinh thần lẫn vật chất) trên phạm vi cả nước còn quá thưa vắng, việc Tản Đà - người có được sự nổi tiếng lừng lẫy, người vừa bước thẳng một bước từ bóng tối tuyệt đối ra đứng giữa vầng hào quang văn chương sáng rực chỉ trong một thời gian kỷ lục là không tới nửa năm, quyết định dứt khoát “*đổi lông ra sắt*”, “*đem văn chương bán phố phường*” trong tình cảnh của chính ông chắc chắn là một quyết định mang tính tối ưu. “Cơn gió lạ” trên văn đàn mà những sáng tác của ông vừa mới tạo nên mạnh mẽ đến mức có thể biến cả những điều vừa từng là nỗi bất hạnh lớn lao, nỗi buồn chết người thoát đã thành điều có thể mang ra đùa giỡn.

Nhưng “vào đời” cũng là bước chân vào cõi lụy, cõi tục. “*Dẫu kiếp trước thiên tiên, nay cũng tục*”! Vừa mang theo tâm lý “một lần trúng tên chim hồng đâm hỡi mọi cành cong”, lại vừa tự nhủ phải “*Giữ sao cho hòn ngọc lại Hàm Đan*”, mọi thứ “*ái tình*” ở ông chỉ là một cuộc “*tha hóa*” thuần túy trong ý tưởng. Theo dấu chân Tản Đà (cả trong tưởng tượng lẫn ngoài đời thực), người đọc, người quan sát ông chứng kiến cơ man là những cuộc “*hành lạc*” khác người, khác đời, duy chỉ vắng bật những bóng hồng trần thế! Nguyễn Khắc Hiếu hay Tản Đà thì nhất thiết phải đa tình, nhất thiết phải chen chúc ý *trung nhân*, *hồng nhan tri kỷ*, nhưng không ai trong số họ là *người trần mắt thịt*, là người đang sống giữa trần

Lịch sử văn học Việt Nam

gian để khả dĩ khiến ông “khắc chẳng ra cho, nuốt chẳng vào” vì ghen miếng tình ngang hợm. Họ là những “*người tình nhân không quen biết*”, hay nói như nhiều lần Tản Đà vẫn “đính chính” với độc giả, thì đúng ra, là có quen, nhưng “từ kiếp trước”, thuở ông vẫn còn là một trong số “chư tiên”, chưa kịp đánh vỡ chén ngọc Quỳnh Tương, chưa bỗng dưng nổi cơn *hú�g lăm* đòi lấy cho được Hằng Nga làm vợ, nặng nặc mãi khiến *Thiên đế* (mà giờ đây ông sẽ “tương tặc” gọi nôm na là “Trời” theo ngôn ngữ của những người đồng bang “*Quê ở Á châu về địa cầu - Sông Đà núi Tản nước Nam Việt*”) phải “đày cho chùa”, hoặc chưa kịp thi triển những hành vi “*ngông*” để bị biếm trích nào đó khác.

Một trong những đóng góp quan trọng của loại hình nhà nho tài tử vào lịch sử nhận thức và lịch sử nghệ thuật là việc họ mở rộng chiều kích của thế giới cảm giác và cảm xúc cả về lượng lẫn về chất. Để làm được điều đó, họ phải dám sống và sống thật với chính những giác quan của mình. Tự hạn định phạm vi những cuộc tình của mình trong thế giới ảo, nhưng người tài tử Tản Đà lại có thể đưa lại cho độc giả của mình sự phong phú và tinh tế bất thường trong những miến xúc cảm hoàn toàn mang tính thể tục khác. Giữa những chủ đề, đề tài mà Tản Đà đưa lại sự nếm trải độc đáo, tạo ra sức hấp dẫn lớn, có thể kể đến thú *thơ rượu*, thú *ẩm thực* và *du lịch*, theo đúng nghĩa đen của từ ngữ.

Trời đất sinh ra rượu với thơ
Không thơ không rượu sống như thừa
Công danh hai chữ mùi men nhạt
Sự nghiệp trăm năm nét mực mờ.
Mạch nước sông Đà tìm róc rách
Ngàn mây non Tản mắt lơ mơ
Còn thơ còn rượu còn xuân mãi
Còn mãi xuân còn rượu với thơ.
(Ngày xuân *thơ rượu*)

Có lẽ đây là bức tự họa xác thực nhất của Tản Đà.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Chi với thơ, đôi ba thi nhân đã có thể *tri túc*. Nhưng với tuyệt đại đa số họ thì không thể tách thơ ra khỏi rượu. Ít nhất, điều đó cũng từng hiện hữu trong nhiều quốc gia, nhiều dân tộc, ở nhiều phương trời, nhiều thời đại để trở thành một hằng số văn hóa của nhân loại. Có thể nói, Tản Đà là nhà thơ viết bằng cảm hứng rượu - thơ với tần số lớn nhất trong thơ ca Việt Nam, cũng là người để lại nhiều những câu, những bài tiêu biểu bậc nhất về đề tài này.

Một ví dụ: trong số 19 bài viết theo thể Hát nói của Tản Đà còn lại, đã có 9 bài liên quan đến rượu, trong đó 5 bài có cảm hứng chủ đạo là rượu (*Hơn nhau một chén rượu mời; Chưa say; Say; Lại say; Gặp xuân*). Lan Khai, trong một bài nói chuyện về thân thế và sự nghiệp của Tản Đà ngay sau khi nhà thơ vừa qua đời, đã tóm tắt một đôi nét chân dung thể hiện đúng đặc điểm này: “*Thi sĩ có một gương mặt nở nang và thường đỏ hồng vì men rượu, tiên sinh nổi tiếng về rượu cũng như về thơ, tiên sinh lại đã tự bào chữa trước sự đùa cợt của thể nhân bằng hai câu thơ rất tài tình:*

Đất say, đất cũng lãn quay

Trời say, mặt cũng đỏ gay, ai cười”.

Có lẽ từ tiếng Việt được Tản Đà ưa thích nhất là từ “ngon”, và từ ngữ này lại gắn với hứng thú cao độ của ông trước hết trong chủ đề ẩm thực. Ở nhiều thời điểm khác nhau, chính Tản Đà khẳng định rằng tài năng của mình trong nghệ thuật ẩm thực nếu không hơn thì cũng không kém tài năng thơ ca. Nhiều nhà văn, nhà thơ, nhiều người thân quyến (chẳng hạn Ngô Tất Tố, Nguyễn Tuân, Đinh Hùng, Lan Khai, Trần Huyền Trân, Nguyễn Phúc...) đều hào hứng kể lại những cuộc “đối ẩm” cơ hồ li kì với vị “trích tiên” sành ăn và quả cũng rất mực sáng tạo trong việc đó.

Một học thuyết mang tính tôn giáo thực thụ thường đòi hỏi những tín đồ - nhà tu hành của nó tuân thủ những giới luật nghiêm ngặt trong việc ăn uống nói riêng, trong việc thỏa mãn, hưởng thụ những nhu cầu trần thế nói chung, và thường coi việc thực thi những giới luật đó như là những thử thách tối thiểu ban đầu để bước những bước tiếp theo của đời sống tu hành. Tuyệt đại đa số các tôn giáo lớn trên thế giới đều nêu lên những yêu cầu nghiêm khắc hướng tới mục tiêu quả dục, tiết dục, cao hơn nữa là vô dục, diệt dục. Nho giáo ở bình diện tôn giáo tuy không đòi

hỏi tín đồ của nó diệt dục một cách cực đoan, nhưng chắc chắn cũng đòi hỏi mọi tín đồ hạn chế dục vọng, tuyên truyền cho những tấm gương biết cách vượt thoát khỏi sự cám dỗ mà các bậc triết nho mô tả là “tục lụy”. Tản Đà càng về cuối đời càng tự nhủ, càng tự biểu dương mình là “*Trung hiếu vẹn tròn hai khối ngọc - Tuyết sương phô trắng một nhành mai*”, khao khát sự thanh cao, trong sạch. Nhưng ông cũng tự biết, rằng thật khó để “*Giữ sao cho hòn ngọc lại Hàm Đan*”, bởi trong cái xã hội Âu hóa ấy, quá trình Âu hóa lại cũng gắn với những lời hô hào hướng tới việc giải phóng những nhu cầu của các cá thể, hướng tới một xã hội tiêu dùng, tiêu thụ. “*Dẫu kiếp trước thiên tiên, nay cũng tục*”! Tản Đà trở thành người thể hiện chất Lão Trang điển hình thông qua những lần từ chối những ưu đãi của chính quyền, thông qua việc coi thường những kẻ chỉ biết chạy theo những toan tính lợi ích tầm thường, thông qua việc thể hiện trong vô số cơ hội cái ảo giác văn chương về những cõi trời theo cách hình dung Đạo giáo, nhưng ông lại không làm sao có thể tự mình thoát ra khỏi sự níu kéo của những “thú phong lưu” mà không những ông được tập nhiễm từ thuở bé, hơn thế, lại còn đích thân làm cho nó trở nên đa sắc, lung linh. Vậy nên, cái chất Trang Tử ở ông mới thành ra “*cái Trang Tử đa dục và hỗn thể*” (cách nói của Trần Đình Hượu).

Các bậc thánh nhân của các học thuyết đạo đức hầu như bao giờ cũng đưa ra những huấn điều rồi dần dần trở thành giáo quy đòi hỏi tín đồ phải biết “vong thân, vô kỷ”. Để trở thành những nhà đạo đức, các bậc đại cao đồ của các tôn giáo lớn thường phải tự chứng minh rằng mình không còn đứng trong hệ quy chiếu của những bảng giá trị “tâm thường” mà cái “tâm thường” thì vĩnh viễn gắn với “nhân dục”. Nhưng người tài tử lại chính là loại người điển hình cho thái độ đề cao những gì thuộc “nhân dục”, miễn đó là thứ “nhân dục” cực kỳ khó có được trong “cõi nhân sinh”. “*Tài*” hay “*tinh*” với người tài tử đều là của “*thiên phú*”, mà đã là của “*thiên phú*”, thì “*Của thiên ai bán mà mua - Ai cho mà lấy, ai thừa mà xin*”, chỉ có thể Trời cho ai thì người ấy có, Trời cho ai thì người ấy được.

Người tài tử luôn tự tin rằng mình là người được Trời chọn, do Trời sai để thực hiện những gì thuộc “*thiên chức*”, nói khác đi là có số phận do Trời định. Cũng khó để có thể nói rằng Tản Đà tin chắc hoàn toàn

Văn học Việt Nam (1900-1930)

vào cái sứ mệnh tiên nghiệm ấy của mình, nhưng lại cần khẳng định rằng Tản Đà sẽ không phải là chính mình nếu ông không từng tin, một niềm tin có thể là khá hỗn nhiên, cơ hồ ngẫu thơ, nhưng lắm lúc tạo ra những xung lực cực mạnh mẽ, như cách Lý Bạch từng tin, rằng “*Thiên địa sinh ngô nguyên hữu ý*” (Trời đất sinh ra ta vốn có ý định sẵn). Nếm trải quá nhiều những nghịch cảnh, khi đã ngoài bốn mươi, Tản Đà mới chịu buông ra lời tự thú:

*Ngày xanh như ngựa, đầu xanh bạc
Chán cả giang hồ, hết cả nông*

Nhưng Tản Đà chỉ cam tâm thừa nhận rằng mình không phải là người như tự mình hằng tưởng thế khi đã vào cái mốc “tri thiên mệnh”, ngay trước ngày ông mất chỉ trên dưới một năm:

*“Thiên cổ vị văn song Lý Bạch
Nhất niên hà đắc lưỡng Đông quân”.*

Quên chính bản thân mình, quên các cảm giác, cảm xúc, quên luôn các bảng giá trị, các chuẩn mực cân đo đong đếm đối với cả xã hội lẫn bản thân, mới có thể đủ can đảm khẳng định cái ngưỡng tột cùng “Thiên địa vô công, thánh nhân vô danh”. Chỉ khi đạt tới trạng thái ấy, người ta mới có được cái dũng để bộc lộ niềm hào hứng ngộ ngược một cách triết học:

*Cổ lai thánh hiền giai tịch mịch
Duy hữu ẩm giả lưu kỳ danh*

(Lý Bạch)

Loại “con người một chiều” trong các xã hội sùng bái tính duy lý, như cách hình dung của triết gia hiện đại Mỹ Marcuse, sẽ khó mà cảm thông và chia sẻ với tâm thức của những mẫu người thuộc về những nền văn hóa đa hệ quy chiếu như vậy.

Từ tư thế một nhà nho, dù là nhà nho tài tử, thực hiện một bước đi phá cách, chọn sáng tác văn chương làm giấy thông hành, thậm chí là một thứ hộ chiếu VIP để vào đời, trước Tản Đà chưa có tiền lệ. Có thể coi Trần Tế Xương là nhà nho - thị dân đầu tiên, và nhà nho này cũng chỉ có văn chương là phương tiện duy nhất để khẳng định tên tuổi, nhưng

Lịch sử văn học Việt Nam

Trần Tế Xương chỉ là người sử dụng văn chương như một phương tiện giao tiếp, không tự tin và tự cho là có thể ký thác vào văn chương những chuyện “thần thế trăm năm”. Tản Đà khác. Tản Đà khi quyết định nhập thể bằng văn học cũng là khi đã suy nghĩ lao lung về những “trọng giá”, “thiên chức” mà văn chương có thể mang lại. Đằng sau tuyên ngôn “cả thẹn” “*nôm na phá nghiệp kiếm ăn xoàng*”, đằng sau lời rao theo lối mãi vơ - bán thuốc dạo “*có văn chương bán phố phường*”, Tản Đà đã xây dựng cả một kế hoạch lâu dài cho hoạt động đó, những mục tiêu và tôn chỉ nghiêm túc đã được nghiền ngẫm và đề xuất, thậm chí còn được ráo riết tổ chức thực hiện. Ông hy vọng văn chương vẫn có thể được sử dụng như trước đây, để “*truyền bá thiên lương*”, tỏa “*bóng mây hơi nước đến dân xã*”. Trong cách suy nghĩ và cảm nhận của ông, văn chương là thứ, như Khổng Tử từng truyền dạy về *Thi* ngày trước “*khả dĩ hưng, khả dĩ quan, khả dĩ quần, khả dĩ oán*”. Chỉ vì thế và để thực hiện được điều đó, ông mới đồng thời vừa làm “*văn sĩ*”, vừa làm “*ký giả*”, mới tâm huyết lăn lóc với tờ báo riêng nhưng lại gắn với quốc hiệu (*An Nam tạp chí*).

Điều khá bi đát, là trong khi nhận thấy vào thời buổi mới, báo chí có một sức tác động to lớn đến xã hội, nên đã chủ động tham gia, không những thế còn cố công tạo dựng cho mình một tờ báo riêng để hiện thực hóa những mục tiêu trọng đại mà ông từng âm thầm nhưng kiên trì theo đuổi, Tản Đà lại tỏ ra là mình không có nghiệp vụ báo chí đến mức tối thiểu, làm báo một cách hoàn toàn tùy hứng, với tác phong “thích chí”, nói cách khác, ông dù có đứng ở vị trí nào trong các tờ báo, vẫn chỉ có thể là một thứ *cộng tác viên* báo chí, chỉ có thể là nhà báo nghiệp dư.

Quán tính của một lối ứng xử để cao vai trò của văn chương quá mức, ở Tản Đà cũng như ở bất cứ tác giả nào khác sau này nữa, là một bằng chứng thể hiện sự sống sót của quan niệm văn học nhà nho.

3. TẢN ĐÀ TRONG LỊCH SỬ VĂN HỌC DÂN TỘC

3.1. Đời văn của Tản Đà Nguyễn Khắc Hiếu không dài lắm

Nếu tính từ sáng tác sớm nhất hiện còn lưu giữ được (có niên đại 1912) cho đến ngày ông mất, Tản Đà thực sự hoạt động văn học chưa tới ba thập kỷ, trong đó thời gian sáng tác một cách chuyên nghiệp chưa

Văn học Việt Nam (1900-1930)

tới hai mươi năm. Ảnh hưởng của những sáng tác của ông trên văn đàn cũng chỉ thực sự diễn ra trong vòng khoảng 15 năm, nghĩa là từ lúc ông bắt đầu nổi tiếng (1915) qua *Đông Dương tạp chí* và mọi sự ồn ào về các sáng tác của ông đã lắng xuống khá lâu trước khi hình thành Tự lực văn đoàn và bùng phát phong trào Thơ mới. Tính về dung lượng tác phẩm, chưa thể nói là ông có một sự nghiệp đồ sộ, dù đương nhiên cũng có thể nói là khá phong phú và có quy mô đáng kể. Trong danh sách hiếm hoi những tác giả văn học Việt Nam được đa số độc giả và những người có thẩm quyền nghề nghiệp định danh bằng danh xưng thi hào hay văn hào, không có ông.

Nhưng Tản Đà lại có một vị trí đặc biệt trong tiến trình lịch sử văn học dân tộc, một vị trí mà trong toàn bộ lịch sử kéo dài đến mười thế kỷ chỉ vài ba người, có ý thức hay do sự đưa đẩy ngẫu nhiên của tình huống, đã được số phận lựa chọn để đặt vào.

Vào thời điểm thập kỷ thứ hai của thế kỷ XX, sau thất bại của các phong trào yêu nước và cách mạng mà tiêu biểu là phong trào Đông du, phong trào Duy tân, Đông Kinh nghĩa thực và các hoạt động hưởng ứng nhà trường này trong cả nước, cuộc đấu tranh giành lại độc lập dân tộc, chủ quyền và tự định đoạt đường hướng tiến hóa xã hội ở Việt Nam tạm thời đã lắng xuống. Trên bình diện sáng tác văn học, lực lượng sáng tác của bộ phận văn học này do bị khủng bố nên cũng không còn duy trì được những hoạt động văn học nào thật sự quan trọng nữa. Nhưng lịch sử vẫn tiếp tục quỹ đạo riêng của nó. Xã hội vẫn tiếp tục tồn tại và phát triển, chủ nghĩa thực dân tuy tạm thời đắc thế nhưng về khách quan, với tư cách công cụ không tự giác của lịch sử vẫn tiếp tục những tác động phức tạp, đa chiều của nó vào tiến trình xã hội Việt Nam. Một bộ phận nhà nho tiếp tục Âu hóa trong môi trường công khai và hợp pháp, trong đó những người thành công, thành danh nhất là những người tham gia vào đời sống báo chí, ngôn luận và hoạt động biên khảo, học thuật. Do sự tác động của nhiều nguyên nhân khách quan và chủ quan phức tạp, xét về mặt số lượng những nhà nho Âu hóa như vậy không đủ đông đảo để làm nên một lực lượng có tác động sâu rộng đến các quá trình vận

Lịch sử văn học Việt Nam

động của xã hội, như điều đã diễn ra đối với đội ngũ trí thức hàng đầu trong các quốc gia Âu hóa một cách chủ động như Nhật Bản, một số quốc gia Đông Nam Á hay kể cả tiến trình Âu hóa ở Trung Quốc. Xét từ góc độ thành tựu của các cá nhân cụ thể, trong vòng vài ba thập niên đầu thế kỷ XX chỉ có thể kể ra một danh sách không quá mười người trên phạm vi cả nước có thể coi là thực hiện được sự tích hợp văn hóa Đông Tây để chuẩn bị cơ sở cho những quá trình vận động tiếp tục của xã hội. Hầu hết những người như vậy đều tham gia vào các hoạt động của báo chí công khai, kể cả và thậm chí, nhất là các tờ báo và tạp chí do chính quyền thực dân tổ chức và giám sát tổng thể, điển hình là *Đông Dương tạp chí* và *Nam Phong tạp chí*. Hầu hết các nhà nho Âu hóa thành công ở các mức độ khác nhau như vậy đều để lại thành tựu chủ yếu với tư cách là những người biên khảo hoặc làm báo chí mang tính học thuật. Trường hợp Tản Đà trong môi trường và bối cảnh ấy phát triển trở thành một văn sĩ chuyên nghiệp với thành tựu chủ yếu là sáng tác văn chương, đặc biệt là thơ là một trường hợp hiếm hoi. Những tên tuổi khác cùng thế hệ này cũng tự khẳng định mình trong tư cách nhà văn hay nhà thơ, đều có những thành tựu nhất định nhưng hoặc không thành hiện tượng đột xuất, hoặc trải những hoạt động tinh thần của mình trên nhiều quỹ đạo khác nữa, chẳng hạn Phan Khôi (1887-1957?), Ngô Tất Tố (1894-1954), Á Nam Trần Tuấn Khải (1895-1983), Đông Hồ Lâm Tấn Phác ()... nhưng chỉ duy nhất Tản Đà được ngay từ chính lớp đàn em trên văn đàn thời bấy giờ định vị và được hầu như tất cả những đồng nghiệp thuộc mọi thế hệ sau thừa nhận là “người của hai thế kỷ”, là người bằng toàn bộ những gì làm được trở thành dấu nổi, thành nhịp cầu gắn bó hai thời đại văn học lớn trong lịch sử văn học dân tộc.

3.2. Là tác giả văn học tiêu biểu của một thời kỳ văn học mang tính chất giao thời, quá độ, sáng tác của Tản Đà bộc lộ đậm nét tính chất quá độ này

Tính chất quá độ ấy trong sáng tác của ông thể hiện trước hết ở sự cộng hưởng của độc giả đương thời mang tính kỷ lục, một trong những

dấu hiệu chắc chắn nhất của loại sáng tác mang tính thời thượng. Dĩ nhiên, vì thế, không ít những sáng tác như vậy của ông sẽ trở nên hoặc sáo mòn, hoặc xưa cũ, hoặc lạc lõng khi kinh qua sự thử thách của thời gian. Tuy nhiên, vượt lên trên điều đó, Tản Đà ở nhiều sáng tác của mình đã đạt tới những thành tựu vượt ra ngoài sự thử thách của thời gian, để trở thành những giá trị nghệ thuật lâu dài, mang sắc thái cổ điển, phi thời, bất tử. Ông nằm trong số những bậc thi bá mà độc giả thuộc nhiều thế hệ, nhiều thời điểm lịch sử khác nhau vẫn sẽ còn tìm thấy sự chia sẻ, đồng cảm hay ngạc nhiên tán thưởng khi đọc lại.

3.3. Sau hàng chục thế kỷ phát triển chịu ảnh hưởng sâu sắc của nhiều nền văn học thuộc những truyền thống văn học khác nhau mà tiêu biểu, chủ yếu nhất là ảnh hưởng của văn học Trung Quốc và văn học Pháp, bản thân Tản Đà đồng thời vừa là con đẻ của một truyền thống Nho học khá sâu gốc bền rễ, vừa là một trong những người học trò thế hệ đầu tiên của loại nhà trường Pháp Việt ở miền Bắc, trưởng thành trong làn sóng Âu hóa dù sao mặc lòng vẫn phải coi là khá mạnh mẽ, sục sôi và lôi cuốn hầu như mọi cá nhân thuộc hàng ngũ trí thức đương thời, rốt cuộc lại trở thành “người thi sĩ đầu tiên trong thơ Việt Nam hiện đại, là cái mầm thứ nhất của thơ chân thành, Tản Đà còn là một thi sĩ rất An Nam, có thể nói là hoàn toàn An Nam, đó là một điều không dễ” (Xuân Diệu). Không riêng Xuân Diệu là người đặc biệt nhấn mạnh đến cái phong vị thuần chất An Nam này, mà nhiều nhà nghiên cứu, nhiều độc giả các thế hệ sau đều đã đồng thanh khẳng định đặc điểm ấy trong sáng tác của Tản Đà. Nếu thừa nhận luận điểm (và cũng không có lý do gì để phủ nhận) rằng trong các loại hình nghệ thuật, thì văn học, đặc biệt là thơ, lưu giữ và chuyển tải nhiều đặc điểm mang tính dân tộc nhất, thì việc nghiên cứu để phát hiện cái cơ chế đồng hóa và cải biến kinh nghiệm nghệ thuật trong trường hợp Tản Đà chắc chắn sẽ có ý nghĩa lớn đối với việc nghiên cứu thơ Việt Nam nói riêng, văn học Việt Nam nói chung.

Chương XVI

HỒ BIỂU CHÁNH^(*) (1885-1958)

I. TỪ MỘT ÔNG QUAN THỜI TÂY

Tên chính là Hồ Văn Trung. Tên tự là Biểu Chánh. Hồ Biểu Chánh là bút danh quen thuộc và nổi tiếng của ông với độc giả. Ông còn bút danh khác là Thứ Tiên. Ông sinh ngày 1-10-1885 tại làng Bình Thành, tỉnh Gò Công, nay thuộc Tiền Giang, trong một gia đình xấp xỉ bậc trung. Ông nội là người có công tạo dựng nên làng Bình Thành nên sau khi qua đời được dân làng thờ tự. Thân phụ là Hồ Hữu Tạo, giữ chức hương chủ và cũng có công với dân làng. Hồ Biểu Chánh có 12 anh em ruột. Ông là con thứ năm. Hồ Văn Hiếu, em trai ông, cũng là cây bút trên các tờ: *Đuốc nhà Nam*, *Trung lập*, *Công luận*, *Đông Pháp thời báo*... Thuở nhỏ, Hồ Biểu Chánh phải chịu nhiều vất vả vì gia đình đông anh em, nhưng rất hiếu học. Chín tuổi bắt đầu học chữ Hán ở trường làng. Sau đó, nhờ gia đình di cư đến địa điểm khác mà được học Quốc ngữ và chữ Pháp. Ông đã học qua các trường ở tổng Vĩnh Lợi, tỉnh lỵ Gò Công, Mỹ Tho, trường Chasseloup Laubat (Saxơlu Lôba) tại Sài Gòn. Năm 1905, đậu thành chung. Năm 1906, đậu ký lục tại soái phủ Nam Kỳ. Hồ Biểu Chánh trở thành *một ông quan thời Tây* kể từ năm 1906 cho đến năm 1941. Thời đó, trong khi đô hộ nước ta, thực dân Pháp đã dùng chính sách chia để trị. Giữa ba kỳ Bắc Trung Nam, việc cai trị của chúng ít nhiều có khác nhau. Riêng Nam Kỳ là theo chế độ trực trị, chi

^(*) GS. Nguyễn Đình Chú viết.

có một hệ thống quan lại bao gồm cả Tây và ta, dĩ nhiên Tây nắm vai trò chủ chốt. Hồ Biểu Chánh là một ông quan của chế độ trực trị đó. Cuộc đời làm quan của Hồ Văn Trung nhìn chung là suôn sẻ và đã trải qua nhiều chức danh ở nhiều địa phương trên đất Nam Kỳ. Năm 1906, ký lục ở Sài Gòn. Năm 1911, bị tình nghi có quan hệ với nhóm người yêu nước của Trần Chánh Chiêu (tức Gilbert Chiêu, tham gia Đông du, và là tác giả của truyện *Hoàng Tổ Anh hùng oan* in năm 1910) nên bị đổi đi Bạc Liêu. Năm 1912, thay một người bạn đồng liêu có hoàn cảnh gia đình khó khăn, tới tòng sự ở Cà Mau và tám tháng sau thì đổi về Long Xuyên. Năm 1918, đổi về Gia Định. Năm 1920, làm việc ở dinh Thống đốc Nam Kỳ. Năm 1921, thi đậu tri huyện. Năm 1927, được thăng chức tri phủ, chủ quản Cần Long thuộc tỉnh Vĩnh Bình (nay là Vĩnh Long). Năm 1932, làm chủ quản Ô Môn thuộc tỉnh Cần Thơ. Năm 1934, do bất đồng ý kiến với viên chủ tỉnh người Pháp nên phải đổi đi làm chủ quản Phụng Hiệp cũng thuộc Cần Thơ nhưng là nơi còn hoang vu. Năm 1935, về lại Sài Gòn. Năm 1936, được thăng chức Đốc phủ sứ. Nhưng chỉ mấy tháng sau thì ông đã lấy cớ đủ niên hạn công chức, xin nghỉ hưu. Chính quyền thực dân không cho nghỉ và giữ lại làm việc cho tới năm 1941. Sau ngày nghỉ hưu, ông được bầu làm nghị viên Hội đồng liên bang Đông Dương, nghị viên thành phố Sài Gòn kiêm chức phó đốc lý. Từ 1942 đến 1944, còn thêm chức nghị viên Hội đồng quản trị Sài Gòn. Năm 1946, Nguyễn Văn Thinh thành lập chính phủ Nam Kỳ cộng hòa tự trị, mời ông làm Bộ trưởng Bộ Nội vụ hoặc Bộ Thông tin. Ông từ chối nhưng sau đó lại nhận làm cố vấn kiêm Đồng lý văn phòng. Chính phủ Nguyễn Văn Thinh tan trong chốc lát. Cuộc đời quan chức Hồ Biểu Chánh thực sự chấm dứt từ đây. Hồ Biểu Chánh mất ngày 4-11-1958. Mười sáu năm còn lại cuối đời, ông xa lánh chính trường, chỉ dốc sức cho văn chương. Hồ Biểu Chánh đã qua đời gần nửa thế kỷ. Hậu thế hẳn sẽ có nhiều cách đánh giá về ông quan Hồ Biểu Chánh chủ yếu là thuộc thời Tây này. Ở đây chỉ nhắc lại một đôi lời ông tự nói về cuộc đời quan chức của mình. Trong lời tựa tập văn thơ có nhan đề *Tâm hồn tôi*, ông viết: “Mà trót 35 năm, tôi từng sự với chánh phủ Pháp, từ chức ký lục

Lịch sử văn học Việt Nam

lần lần thăng tới chức Đốc phủ sứ, được ân tứ Bắc đẩu bội tinh. Tôi chắc con cháu ngày sau chúng nó sẽ tìm hiểu coi tôi là người nuôi tâm chí thế nào... Nếu chúng nó đọc đủ mấy chục bộ tiểu thuyết của tôi, tự nhiên chúng nó sẽ nhận thấy bình sinh tôi ưa thẳng ngay, ghét gian trá, thương yêu nghèo khổ, khinh kẻ giàu sang. Nhưng chúng nó chưa biết được trí ý của tôi đối với quốc gia và đối với chủng tộc”.

Trong *Lời di chúc* cuối đời, ông còn viết: “Tuy là tay sai của quan Pháp song nếu mình cứ lấy lòng siêng năng ngay thẳng mà làm việc, đừng a dua, đừng bợ đỡ, phải thì ở, không phải thì đi, nói oan dám gượng, nói bậy dám cãi, thì phân minh khỏi hổ mà thiên hạ lại được nhờ nữa”.

Qua những lời tự thuật trên, rõ ràng chính Hồ Biểu Chánh tự mình đã khá thấm thía với cái thân phận “tay sai của quan Pháp” và mặt khác cũng tự tin vào sự nỗ lực, vào bản lĩnh của ông trong sự sống ngặt nghèo đó là thế nào. Trong thực tế, dư luận phổ biến từ lâu vẫn cho rằng ông là một vị quan thanh liêm dưới thời Tây. Ở đây chỉ muốn nói thêm rằng, cuộc đời làm quan nơi này nơi khác trên đất Lục tỉnh bấy giờ, không phải không là một cơ hội cho ông thâm nhập thực tế để làm nên một nhà tiểu thuyết tiêu biểu về Nam Bộ, của Nam Bộ mang tên Hồ Biểu Chánh mà lịch sử văn học đã và sẽ ghi nhận.

II. MỘT NHÀ VĂN HÓA THỜI “Á-ÂU XÁO LỘN”

Hồ Biểu Chánh là một ông quan nhưng khác với nhiều ông quan, ông còn là một nhà văn hóa của thời “Á-Âu xáo lộn”, tâm cỡ có thể chưa thật lớn mà còn phức tạp nhưng cũng đủ với danh hiệu đó. Ở nửa đầu thế kỷ XX, đất nước ta đã chuyển từ hình thái xã hội phong kiến sang hình thái xã hội thực dân nửa phong kiến, do đó nền văn hóa Việt Nam cũng chuyển dần từ phạm trù văn hóa trung đại phong kiến sang phạm trù văn hóa hiện đại tư sản mà trong đó nổi lên là hiện tượng “Á-Âu xáo lộn” (chữ dùng của Phan Bội Châu), cũ mới giao tranh. Nam Bộ, quê hương của Hồ Biểu Chánh, là nơi đi trước trong sự chuyển hóa đó. Với thời đại này, văn hóa truyền thống, văn hóa phương Đông vẫn tồn tại nhưng mất dần địa vị chủ nhân, chịu

để cho văn hóa hiện đại, văn hóa phương Tây, trong đó có văn hóa Pháp từng bước tràn vào trong trạng thái vừa nâng đỡ, vừa áp đảo. Hồ Biểu Chánh là sản phẩm văn hóa giao thời, cũ mới giao tranh, Á-Âu xáo trộn đó. Chính ông đã tự thuật: “Tôi là người Việt Nam bình sanh cứ lo tìm học cho biết mùi văn hóa Đông và Tây, truyền thống và hiện đại”. Về văn hóa truyền thống, văn hóa phương Đông, ông đã học đủ các kinh điển Nho gia: *Đại học*, *Trung dung*, *Luận ngữ*, *Mạnh tử*...; đã từng nhờ một ông giáo tên Sỏi hỗ trợ trong việc dịch các tác phẩm: *Tinh sử*, *Kim cổ kỳ quan*, *Kim cổ kỳ văn*..., và về sau còn biên soạn nhiều công trình thuộc về văn hóa cổ truyền, văn hóa phương Đông. Về Tây học, ông chỉ đậu bằng thành chung, nhưng thuở ấy, thành chung đã là quý hiếm, trình độ tiếng Pháp cũng đã khá, lại có chí và thông minh để tiếp tục tự học thêm như ông thì hẳn là vốn văn hóa phương Tây đã khá dồi dào. Thực tế, ông đã để lại một khối lượng công trình không ít so với nhiều nhà văn hóa cùng thời với ông, phần lớn đã được viết sau ngày nghỉ hưu. Đó là các sách khảo cứu như: *Pétain cách ngôn - Á đông triết lý hiệp giải* (1941), *Gia Long khai quốc võ tướng* (1944), *Hoài quốc công Võ Tánh - Gia Định tổng trấn* (1944), *Chấn hưng văn học Việt Nam* (1944), *Trung Hoa tiểu thuyết lược khảo* (1944), *Một lần chánh khí: Văn Thiên Tường* (1945), *Đồng Chu liệt quốc bình nghị* (1945), *Tu dưỡng chí nam* (1945), *Pháp quốc tiểu thuyết lược khảo* (1945), *Nhân quần tấn hóa sử lược* (1947), *Âu Mỹ cách mạng sử* (1948), *Việt ngữ bốn nguyên* (1948), *Thành ngữ tạp lục* (1948), *Phật tử tu trì* (1948), *Nho học danh thơ* (1948), *Thiền môn chư Phật* (1949), *Địa dư đại cương* (1949), *Hoàn cầu thông chí* (5 quyển, 1949), *Nho giáo tinh thần* (1951)⁽¹⁾. Hồ Biểu Chánh còn chủ trương hai tờ báo: *Đại Việt tạp chí* và *Nam Kỳ tuần báo*. *Đại Việt tạp chí* xuất bản ở Long Xuyên, số 1 ra tháng 1-1918. Ngoài bìa, phía trên có ghi: “Revue indigène de l’Indochine. Organe de propagande de la pensée

1. Dẫn theo Nguyễn Khuê trong *Chân dung Hồ Biểu Chánh*, Lửa thiêng, Sài Gòn, 1974.

française” (Tập chí bản xứ của Đông Dương, cơ quan tuyên truyền tư tưởng Pháp) với tôn chỉ thắt chặt quan hệ Pháp - Việt, truyền bá tư tưởng mới và phổ biến thực học. *Nam Kỳ tuần báo* ra số đầu tiên ngày 3-9-1942 cũng với tôn chỉ:

“1. Buộc chặt dây liên lạc cho Đông Pháp với Pháp quốc để cùng nhau tận hưởng tương lai mà cùng nhau chung lo hoạn nạn hiện tại.

2. Đào tạo một tinh thần mới cho quốc dân, tinh thần ấy vừa thích hiệp với nề nếp luân lý cổ hữu của chúng ta, vừa thích hiệp với tánh khí hùng hào tấn thủ của thời đại, để chúng ta xô đẩy nước nhà đi theo một nhịp chấn hưng với Pháp quốc...

3. Khôi phục những điểm thuần phong mỹ tục của tổ phụ lưu truyền mà trong khoảng sau này quốc dân viên lẽ tấn hóa rồi lãng lợ, không muốn chú trọng nữa”.

Tham gia biên tập *Đại Việt tạp chí* có Phạm Thiều, Trần Hữu Nghiệp, Thiều Sơn, Đào Duy Anh, Hoàng Phê... Ngoài hai tờ báo trên, Hồ Biểu Chánh còn là người cùng sáng lập hai tờ báo khác: *Tribune indigène* (Diễn đàn bản xứ) và *Quốc dân diễn đàn*. Với *Quốc dân diễn đàn* (1919), Hồ Biểu Chánh là một bình bút. Tờ báo này có khuynh hướng bênh vực quyền lợi thương nhân Việt Nam, chủ trương tẩy chay hàng Tàu, nên đã bị nhà cầm quyền rút giấy phép. Riêng Hồ Biểu Chánh thì bị dọa cách chức ký lục. Năm 1925, Hồ Biểu Chánh viết bài trên *Đông Pháp thời báo* bênh vực quyền lợi nông dân, chống chế độ độc quyền thương khấu. Do đó, bị nhà cầm quyền buộc phải từ bỏ công việc báo chí với cơ đang giữ chức tri huyện. Năm 1935, ông giúp con rể xuất bản *Tiểu thuyết Nam Kỳ*, được 13 số thì bị đình bản.

Đánh giá Hồ Biểu Chánh trên phương diện văn hóa, muốn chính xác, đòi hỏi công phu. Ở đây, sơ bộ tạm ghi nhận một số điểm như sau:

- Hồ Biểu Chánh là một nhà văn hóa có kiến thức Đông Tây phong phú, nhiều mặt mà đương thời trên đất Nam Bộ không dễ có nhiều, nhưng cũng có phần phức tạp.

- Trong sự nghiệp văn hóa của Hồ Biểu Chánh, dễ thường thấy có hai mặt: tích cực và tiêu cực. Tích cực là ở chỗ đưa đến cho người đọc

nhiều điều hiểu biết bổ ích, đặc biệt là có ý thức bảo vệ truyền thống văn hóa, đạo lý của dân tộc, của phương Đông trước sự áp đảo, tấn công của văn hóa, của lối sống phương Tây, của Pháp mà không sa vào chủ nghĩa bài ngoại. Ngược lại cũng biết học hỏi, tiếp nhận những giá trị ngoại lai mà chân chính để góp phần xây dựng phát triển văn hóa dân tộc theo hướng hiện đại. Trên *Đại Việt tạp chí*, ông từng viết: “Đã là cơ quan giáo dục, *Đại Việt tạp chí* cố nhiên sẽ chuyên lo phổ thông các Đông Tây học thuật, sẽ chuyên lo khảo cứu, dịch thuật và nghị luận các khoa học cần thiết với sự mở rộng tri thức cho nhau, sẽ chuyên lo chấn hưng luân lý cổ hữu của mình, sẽ chuyên lo tô điểm quốc văn cho thêm thanh cao rực rỡ, nói tóm một lời, sẽ lo liệu mà làm cho một ngày gần đây người Việt Nam, dầu chỉ đọc sách quốc văn mà thôi, cũng có thể nâng trình độ học thức lên cao bằng trình độ học thức của các dân tộc văn minh vậy”. Nhưng mặt tiêu cực, hạn chế ở Hồ Biểu Chánh cũng như nhiều cây bút đương thời một khi đã phải chịu vào tròng thì cũng phải chịu sự chi phối của đường lối văn hóa, đường lối chính trị của kẻ thù thực dân. Rõ ràng là các vị đã không thể cầm bút hoàn toàn bằng lương tri, lương tâm của chính mình mà ít nhiều đều phải ở trạng thái hai mặt. Bụng nghĩ một đường nhưng lắm khi lại phải nói ra một nẻo. Chỉ một khi đã ra khỏi tròng thì mới nói thật được lòng mình. Trong *Đời của tôi* (Tập II, *Về Văn nghệ*, 1945), Hồ Biểu Chánh đã nói về chuyện làm báo đúng với lòng mình là:

“Với chế độ kiểm duyệt gắt gao, kiểm duyệt sốt (censure à chaud) rồi còn kiểm duyệt nguội (censure à froid) của nhà cầm quyền, họ buộc chẳng những là không được nói nghịch với trí ý của họ, mà còn phải hô hào nhồi sọ cho công chúng thỏa mãn cái chánh lệnh hà khắc hoặc ích kỷ của họ nữa, thế thì viết báo càng hại cho đồng bào, chớ có ích lợi chi đâu, nếu mình không tính nương theo nghề này mà nuôi thân mỗi bữa”.

Trong *Lời di chúc*, ông cũng viết:

“... nước Pháp xâm chiếm Việt Nam, khoe khoang lãnh nhiệm vụ giáo hóa, nhưng trót 45 năm, lập trường học mà cũng chủ tâm rèn tập tay sai đảng giúp cho người Pháp cai trị và làm giàu, chớ không có ý dạy dân ta khôn ngoan thoát vòng nô lệ”.

Lịch sử văn học Việt Nam

Quả thật, những lời nói mang tính chất phê và tự phê về sau của ông vừa được trích dẫn lại đó, là trái ngược với không ít lời ngày trước khi còn phải “nuôi thân mỗi bữa” ông đã phải viết. Ví như: “... Chúng tôi đây là kẻ đã chịu ơn dạy dỗ của nhà nước Đại Pháp. Nay chúng tôi trộm thấy ở chánh phủ muốn Tây Nam liên lạcặng gieo văn minh nơi đường Á Pháp lang (France d’Asie). Chúng tôi chẳng lẽ lấp mặt ngõ tai cho đành. Vậy chúng tôi lập ra tạp chí này là có ý muốn giúp cho chánh phủ trong đường khai hóa côi Việt Nam và lại giúp cho đồng bang trong bước đường tấn hóa nơi thực học” (*Đại Việt tạp chí* số 1 tháng 1-1918).

Sau đây trong việc tìm hiểu tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh sẽ thấy đúng con người thực của ông hơn. Nhưng ở đây, trên phương diện văn hóa, không thể không ghi nhận: Hồ Biểu Chánh là một hiện tượng phức tạp, ít nhiều cũng giống như Nguyễn Văn Vĩnh, Phạm Quỳnh nên từ lâu vẫn đã phải gánh chịu dư luận với đủ trạng thái bình phẩm. Thiếu Sơn, người đã từng cộng tác với Hồ Biểu Chánh ngày trước, sau này gần gũi với cách mạng thì có phần thông cảm với ông mà viết:

“Đọc những bài bình luận của ông, tôi đoán là ông có trợ cấp của Sở Thông tin tuyên truyền Pháp. Hỏi ông thì ông cũng thành thật nhìn nhận như thế. Nhưng bản chất ông là con người thành thật nên ông thiếu kín đáo, thiếu tế nhị, thiếu thủ đoạn để mê hoặc lòng người như Phạm Quỳnh với tạp chí *Nam Phong*. Nhưng dầu sao thì bắt đầu từ đó nhà văn Hồ Biểu Chánh đã bỏ mất sự độc lập tinh thần để ngả lẩn ngả hồi về phe thống trị... Tôi lấy làm tiếc vì khoảng chót của đời ông nhưng không vì thế mà phủ nhận toàn bộ văn nghiệp của ông” (*Nhớ Hồ Biểu Chánh*).

Sơn Nam thì viết: “Tiếc thay! Năm mà chúng tôi bắt đầu biết thường thức tiểu thuyết xã hội thì nước nhà lại bắt đầu xáo trộn. Ấy là vào khoảng 1943, lúc ấy ông Hồ Biểu Chánh chủ trương tạp chí *Đại Việt*, chúng tôi đã thất vọng vì lúc bấy giờ ông làm chính trị. Thực dân Pháp bắt buộc mọi người phải làm chính trị để ủng hộ thống chế Pête (Pétain) gây phong trào Pháp - Việt phục hưng”. Thiết tưởng một lời chê trách như thế không phải là không căn cứ đối với Hồ Biểu Chánh.

Có điều như vừa nói là đọc vào tiểu thuyết của ông, dễ thường sẽ có một ấn tượng khác về ông.

III. ĐẾN MỘT NHÀ VĂN TIỀN PHONG CỦA TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI VIỆT NAM

Cho đến nay đã có công trình nghiên cứu đáng kể nhất về Hồ Biểu Chánh là cuốn sách *Chân dung Hồ Biểu Chánh* của Nguyễn Khuê do *Lửa thiêng* xuất bản ở Sài Gòn năm 1974. Dù thế thì với văn nghiệp, đặc biệt là tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh vẫn đang đòi hỏi có thêm nhiều chuyên khảo quy mô hơn nữa. Qua bảng danh mục tác phẩm do Hồ Biểu Chánh tự kể được nhà nghiên cứu Nguyễn Khuê in lại trong công trình của mình, riêng về văn học, cũng đã thấy Hồ Biểu Chánh đặt bút ở rất nhiều thể loại. Không kể tiểu thuyết, có truyện ngắn, tiểu phẩm gồm: *Chị Hai tôi*, *Thầy Chung trúng số*, *Hai Thà cưới vợ*, *Một đóa hoa rừng*, *Ngập ngừng*, *Hai chồng*, *Hai vợ*, *Lòng dạ đàn bà*, *Chuyện trào phúng* (2 tập), *Chuyện lạ trên rừng*, *Truyện kỳ lục*. Hài kịch gồm: *Vì nghĩa quên nhà*, *Tình anh em*, *Toại chí bình sinh*, *Nghĩa vợ chồng*, *Đại nghĩa diệt thân*, *Hát bội* gồm: *Thanh Lệ kỳ duyên*, *Công chúa kén chồng*, *Xã sanh thủ nghĩa*, *Trương Công Định quy thần*. Cải lương gồm: *Hai khối tình*, *Nguyệt Nga cố hổ*, *Vì nước vì dân*. Tùy bút gồm: *Vườn xưa ghé mắt*, *Tùy bút thời đàm*. Ký, hồi ký gồm: *Ký ức cuộc đi Bắc Kỳ*, *Mấy ngày ở Bến Súc*, *Đời của tôi*, *Một thiên ký ức*: *Nam Kỳ cộng hòa*, *Tâm hồn tôi*, *Nhân trung tạp ký*. Hồ Biểu Chánh còn viết truyện thơ *U tình lục* và nhiều bài thơ thất ngôn bát cú, thất ngôn tứ tuyệt, Đường luật. Trong đó có thơ tự thuật, thơ về tình gia đình, tình bạn, thơ tả cảnh, thơ về thời thế, về quan niệm nhân sinh... Ngoài ra còn có thơ dịch từ thơ Hán và thơ Pháp. Với bấy nhiêu sáng tác vừa được kể trên, Hồ Biểu Chánh đã có tư cách một nhà văn nhưng quả thật chưa đủ làm nên một tên tuổi như đã có trong khoảng bảy chục năm qua. Ông nổi danh chính là nhờ có tiểu thuyết và ở thể loại này, ông xứng đáng được coi là người tiên phong trong buổi đầu hình thành tiểu thuyết hiện đại Việt Nam.

Lịch sử văn học Việt Nam

Hồ Biểu Chánh đã để lại 64 cuốn tiểu thuyết, có người cho rằng bắt đầu là *U tình lục* (1909), có người lại tính từ *Ai làm được* (1912, in ở Cà Mau). Còn tác phẩm cuối cùng là *Hy sinh* in ở Phú Nhuận 1958, năm ông qua đời. Ông viết nhiều nhất là từ 1922. Sau 1922, trừ một số năm: 1927, 1932, 1933, 1934, 1940, 1942 chưa thấy có tiểu thuyết được in, còn thì năm nào cũng có. Trong hai năm 1935, 1938, in mỗi năm 6 cuốn. Riêng năm 1957 in tới 10 cuốn. Đánh rằng trong nghệ thuật, chất lượng mới là quyết định. Nhưng khối lượng tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh cũng cho thấy ông đã giàu tâm huyết và dồn bút lực vào tiểu thuyết lớn đến mức nào. So sánh khối lượng tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh với khối lượng tiểu thuyết của nhóm Tự lực văn đoàn, của các nhà văn hiện thực phê phán, của các tiểu thuyết gia có tên tuổi khác như Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Vũ Trọng Phụng, Nhất Linh, Khái Hưng... vừa sau vừa cùng thời với ông, thiết tưởng cũng có điều cần suy nghĩ, ít ra cũng thấy cần có sự nghiên cứu tác giả này công phu hơn nữa để chẳng những đảm bảo sự công bằng mà quan trọng hơn là góp phần khôi phục diện mạo văn học nói chung, tiểu thuyết nói riêng ở nửa đầu thế kỷ XX đầy đủ hơn.

Với Hồ Biểu Chánh, viết tiểu thuyết là một hành vi văn chương, nhưng trước hết là một hành vi đạo lý. Chính ông đã viết: “Viết tiểu thuyết để cảm hóa đặng lần lần dắt quần chúng trở về đường chính đại quang minh” (*Đời của tôi: về văn nghệ*)⁽¹⁾. Mở đầu *Bức thư hồi hận*, ông còn viết: “Phải viết đặng ghi cái hay cái dở của nhân tình thế thái về khoảng đời trụ lạc mà để lại cho con cháu đời sau được biết chỗ thấp chỗ cao. Phải viết đặng giải nỗi u sầu của mình và luôn dịp đặng chỉ đường vạch nẻo cho con cháu trong nhà ngó thấy”⁽²⁾. Cuối đời, trong *Lời di chúc*, ông lại còn kể: “... hồi làm quan thì ta chăm nom giúp đỡ người nghèo nên ta được tiếng thương dân, mà viết tiểu thuyết ta cũng cố giữ đạo hiếu nghĩa và luôn luôn bình vực hạng bình dân nghèo nàn,

1, 2. Dẫn theo Nguyễn Khuê trong *Chân dung Hồ Biểu Chánh*, *Lửa thiêng*, Sài Gòn, 1974.

nên ta được thiên cảm của quần chúng”⁽¹⁾. Những lời tuyên ngôn nghệ thuật vừa được nhắc lại trên đây đã cho thấy phần nào động cơ sáng tác kể cả phẩm chất của ngòi bút tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh. Với ông, quan niệm “văn dĩ tải đạo” của thời trung đại nói chung, của văn học Nam Bộ nói riêng đã được kế thừa, bảo lưu với một ý thức tự giác sâu sắc, theo hướng tiếp biến, vừa tiếp vừa biến. Cái bút danh Hồ Biểu Chánh đã thể hiện điều đó. Hồ Biểu Chánh có nghĩa là người họ Hồ biểu dương chánh nghĩa. Cách đặt tên tác phẩm của ông phần lớn cũng để lộ khuynh hướng đó, không kể ở giai đoạn đầu mà cả ở giai đoạn cuối. Ví như: *Cay đắng mùi đời* (1923), *Nhơn tình ấm lạnh* (1925), *Vì tình vì nghĩa* (1929), *Cha con nghĩa nặng* (1929), *Gánh nặng cang thường* (1930), *Thiệt giả giả thiệt* (1935), *Lạc đường* (1937), *Lời thề trước miếu* (1938), *Trọn nghĩa vẹn tình* (1953), *Trả nợ cho cha* (1955)... Cả cách đặt tên nhân vật cũng ít nhiều là vậy: Phan Chí Đại (*Ai làm được*), Lê Thủ Nghĩa (*Chúa Tàu Kim Quy*), Kỳ Tâm (*Tình mộng*), Quảng Giao, Bác Ái (*Một chữ tình*), Chánh Tâm (*Ngọn cỏ gió đùa*), Duy Linh (*Nhơn tình ấm lạnh*)... Đạo lý mà tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh muốn chuyển tải đến người đọc, trên đại thể là đạo đức truyền thống của dân tộc nhuộm màu sắc của Nho giáo, và Phật giáo. Trong đó, nổi lên là lòng thương người, là sự giữ gìn tư đức, là sự phân biệt chính tà, là những gì thuộc về chữ nghĩa: nghĩa cha con, nghĩa vợ chồng, nghĩa anh em, nghĩa chủ tớ, nghĩa người nghèo với nhau, nghĩa người dân với nước... Với khuynh hướng sáng tác đó, Hồ Biểu Chánh đã được các nhà nghiên cứu từ những người đầu tiên như Vũ Ngọc Phan trong *Nhà văn hiện đại* (1943), đến những người gần đây như Lê Ngọc Trà trong *Lý luận và văn học* (1990)... bằng cách nói này nói khác, đều mệnh danh là nhà tiểu thuyết đạo lý. Kể ra thì phải gọi Hồ Biểu Chánh là nhà tiểu thuyết đạo lý - thế sự, hay như Nguyễn Huệ Chi đã gọi là đạo lý xã hội mới thật đủ ý. Bởi lẽ, ở ông, khi viết tiểu thuyết không chỉ từ cảm hứng đạo lý đơn thuần mà quan trọng nữa còn là từ

1. Dẫn theo Nguyễn Khuê trong *Chân dung Hồ Biểu Chánh*, *Lửa thiêng*, Sài Gòn, 1974.

cảm hứng thế sự, từ sự am hiểu, sự từng trải phong phú về chuyện đời trên bước đường hoạn lộ nhiều năm tháng của mình. Chẳng phải vì thế mà có không ít người còn mệnh danh ông là nhà tiểu thuyết hiện thực, tả chân. Ở Hồ Biểu Chánh, tính chất thế sự, vốn là thuộc tính cơ bản của tiểu thuyết nói chung, đặc biệt là của tiểu thuyết hiện đại, là một phương diện rất cần được coi trọng bên cạnh tính chất đạo lý. Dĩ nhiên, tính chất đạo lý, trong bản chất, cũng là chứa đựng khả năng gắn với sự đời, bởi nói chuyện đạo lý chính là nói chuyện đời. Mặc dù trong thực tiễn văn chương đã có hai khả năng kéo theo hai trạng thái: Một trạng thái đơn thuần đạo lý và thường dẫn đến tính chất chủ quan, tiên nghiệm, bất chấp logic khách quan, không phù hợp với bản chất đặc trưng của tiểu thuyết. Một trạng thái khác là đạo lý đi đôi với thế sự. Nói chuyện đạo lý mà dựa trên sự hiểu biết am tường chuyện đời. Nói chuyện đời theo định hướng đạo lý có ý thức. Hồ Biểu Chánh thuộc trạng thái sau và chính đó là điều thể hiện sự đóng góp mới đáng kể của ông trên hành trình của lịch sử văn học. Đó là sự tiếp biến của tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh so với phần lớn truyện thơ thời trung đại vốn giàu chất đạo lý nhưng lại nghèo chất thế sự. Hồ Biểu Chánh quả đã có công trong việc xóa đi cái ranh giới cách bức giữa văn chương giáo huấn vị đời với tiểu thuyết vốn bị xếp vào loại văn chơi ở thời trung đại.

Tính chất đạo lý - thế sự trong tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh đã thể hiện rõ trên các phương diện: đề tài, thế giới nhân vật, bút pháp nghệ thuật, phong cách ngôn ngữ.

Hệ thống đề tài là thuộc phạm vi cuộc sống không phải ở đâu xa lạ mà ngay trên quê hương Nam Bộ đương thời của tác giả. Chắc chắn là những nơi ông đã sống, đã đi qua với những địa danh như: Cà Mau, Long Xuyên, Trà Vinh, Bạc Liêu, Gò Công, Phú Quốc, Cần Thơ, Châu Đốc, Mỹ Tho, Sài Gòn, Gia Định... Tất nhiên, cũng có một ít truyện, không gian của cuộc sống đã được mở rộng đến miền Bắc (*Một chữ tình, Chút phận linh đình...*), hoặc sang tới Trung Hoa (*Chúa Tàu Kim Quy*). Có trường hợp như *Nặng gánh cang thường* thì câu chuyện hoàn toàn xảy ra trên đất Bắc. Ngày nay, viết tiểu thuyết lấy đề tài từ cuộc sống của

quê hương, xứ sở đã là chuyện hiển nhiên không còn gì để bàn, thậm chí còn nằm trong ý thức tạo vùng đất thâm canh nghệ thuật của từng nhà văn. Nhưng ở thời buổi nền tiểu thuyết hiện đại mới manh nha thì lại có chuyện. Năm 1887, Nguyễn Trọng Quản trong lời tựa cho *Truyện thầy Lazarô Phiến* của mình, một tác phẩm được coi là mở đầu của tiểu thuyết hiện đại ở Việt Nam, từng viết: “Đã biết rằng xưa nay dân ta chẳng thiếu chi thơ, văn, phú, truyện nói về những đấng anh hùng hào kiệt, những tay tài cao trí cả rồi đó, mà những đấng ấy thuộc về đời xưa chớ đời nay chẳng còn nữa. Bởi đó, tôi mới dám tùy đặt một truyện đời nay là sự thường có trước mắt ta luôn, như vậy thì sẽ lấy nhiều người vui lòng mà đọc...” Đúng là ở buổi đầu này, khi “đặt một truyện đời nay là sự thường có trước mắt ta luôn”, Nguyễn Trọng Quản đã không tránh khỏi sự e dè. Hai mươi ba năm sau, vào năm 1910, Trần Thiện Trung khi viết *Hoàng Tổ Anh hàm oan* “nói về việc trong xứ mình” vẫn chưa hết e dè, vẫn chỉ tự coi là “làm thử”. Trong lời tựa, tác giả viết: “Từ ngày các đấng cao minh trong Lục châu bày diễn dịch các thứ truyện chữ Nho ra quốc âm thì ít thấy có truyện nào nói việc trong xứ mình. Các truyện đang bán đương thời là truyện Tàu. Nay tôi ngụ ý soạn một bốn nói về việc trong xứ mình, dùng tiếng tầm thường cho mọi người hiểu đặng. Ấy là làm thử nên chỗ nào có sơ siêng xin chư vị khán quan dung túng”. Đến lượt Hồ Biểu Chánh, vấn đề mà người đi trước còn lẩn tránh, rõ ràng đã được giải quyết. Như thế lại cần ghi công thêm cho ông trong việc cầm mối về quan niệm và hướng khai thác đề tài trên tiến trình hình thành tiểu thuyết hiện đại ở nước ta.

Cuộc sống trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh là cuộc sống buổi đầu của xã hội thuộc địa ở Nam Bộ trong đó có sự giao tranh mới cũ, mặc dù có một số tác phẩm như *Ngon cỏ gió đùa* mang hình thức chuyện thời Gia Long, *Chúa Tàu Kim Quy* mang hình thức chuyện thời Minh Mạng... Ở đây, đồng tiền đã thêm một lần làm mưa làm gió. Những dục vọng đề hèn ở một bộ phận con người đang có chiều trở dậy mãnh liệt khi những nguyên tắc đạo lý cũ đã không đủ ngăn cản. Cái thiện và cái ác xung đột nhau gay gắt. Hồ Biểu Chánh xuất phát từ tâm thế đạo lý vốn

rất coi trọng gia đình đã phản ánh cuộc sống trước hết là thuộc phạm vi gia đình. Mà nổi lên là sự lục đục, rối ren, xấu xa chung quanh chuyện hôn nhân, chuyện tài sản, chuyện vợ cả vợ lẽ. Ở đây, có không biết bao cuộc hôn nhân vụ lợi. Vì vụ lợi mà cha mẹ ép duyên con. Trong *Ai làm được*, Bạch Tuyết bị dì ghẻ sợ mất gia tài cho người khác đã kéo theo cha đẻ, ép lấy cháu ruột mình là thằng Đò mặc dù cô đã yêu Phan Chí Đại là một chàng trai có nhân cách. Trong *Dây oan*, cô Đăng bị cha ép lấy Bành Nghiệp mặc dù đã gắn bó thể nguyên với Nhân. Trong *Lời thề trước miếu*, cô Thịnh phải lấy chủ Chệc, cô Đào phải lấy thầy giáo Bình đều là bị cha đẻ hoặc cha ghẻ vụ lợi mà ép duyên... Cũng có trường hợp không ép nhưng đồ dành khuyên con lấy vợ nhà giàu như chuyện vợ chồng Hương sư Sắc trong *Thấy thông ngôn*. Rồi chính các chàng trai, có người cũng chủ động tìm vợ, lấy vợ theo kiểu vụ lợi đó và vụ lợi có khi lại kèm theo sự phản bội tàn nhẫn. Ví như Trường Xuân trong *Tình mộng* đã ăn nằm với Phan Yến Tuyết, một cô gái dịu dàng xinh đẹp, có thai mà còn bỏ để lấy một cô gái khác xấu xí vụng về chỉ vì tham của và mưu toan leo lên cái chân Hội đồng địa hạt. Trong *Cười gương*, Hồng Xương bỏ Hảo để lấy con gái bá hộ Chỉnh cũng vì tham giàu phụ nghèo. Trong *Nhơn tình ấm lạnh*, huyện hàm Huỳnh Tú Phan chỉ có một con gái duy nhất là Phi Phụng mà có tới ba người: tri phủ Bạc Liêu, bá hộ Siêu, hội đồng Lâm Yêm muốn kết thông gia để mong ngày sau được hưởng gia tài. Huyện hàm Huỳnh Tú Phan bị bệnh nặng, trước khi chết dặn vợ gả con cho Thủ Thiệp con trai hội đồng Lâm Yêm. Nhưng sau khi ông huyện qua đời, bà huyện lại bị cướp mất tài sản đến nỗi buồn rầu nhuốm bệnh mà qua đời thì Lâm Yêm đã bội ước để thông gia với một gia đình cự phú khác. Trong tiểu thuyết *Hồ Biếu Chánh*, cùng với sự xấu xa trong hôn nhân là tình trạng trai gái bất chấp lễ giáo, sống lang chạ, tiền dâm hậu thú, hiếp dâm, ngoại tình. Tấn Thân hãm hiếp Thị Xuân (*Chúa Tàu Kim Quy*). Tú Cẩm giả toan cưỡng hiếp Phi Phụng (*Nhơn tình ấm lạnh*). Vợ Trần Văn Phong ngoại tình với Xả Xù (*Thấy thông ngôn*). Tổ Nga ngoại tình với Trọng Quý (*Vì tình vì nghĩa*). Thị Sầu ngoại tình với Hương hào Hội (*Cha con nghĩa nặng*). Vĩnh Thái thông dâm với vợ Hương hào

Đều (*Khóc thầm*). Thị Đẳng ngoại tình với thầy Phán Nhân (*Dây oan*). Oanh ngoại tình và bỏ chồng theo Hội đồng Đáng (*Bỏ chồng*)... Rồi ra là chuyện tranh giành quyền thừa kế, tranh giành gia sản, vợ bé giết vợ cả để chiếm đoạt chồng riêng... Đúng là có không biết bao nhiêu chuyện thối nát trong nhiều gia đình ở cái thời buổi đạo lý suy vi, gia phong đổ nát trước sự tấn công của đồng tiền, của quyền lực, của những dục vọng dê hèn trong xã hội thuộc địa ở Nam Bộ đầu thế kỷ trước.

Tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh đã không hạn chế sự phản ánh ở cuộc sống gia đình mà còn mở rộng ra tới phạm vi xã hội để rồi ở đây sẽ có mặt một thế giới con người, thế giới nhân vật phong phú có lẽ khó có một nhà tiểu thuyết nào khác cùng thời hơn ông, bằng ông. Hiện tượng Hồ Biểu Chánh một mình viết 64 cuốn tiểu thuyết cho phép nói điều đó. Trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh có mặt gần như đủ loại người trong xã hội Nam Bộ bấy giờ thuộc đủ thành phần, nghề nghiệp, giới tính, lứa tuổi. Có địa chủ, có tá điền tá thổ, có quan lại lớn bé, có thông ngôn ký lục, có tư sản, có công nhân, có nhà văn nhà báo, có thầy giáo, có học sinh, có già có trẻ, có nam có nữ, có gái đi me Tây, có cả người Tây, người Khách (tức Hoa kiều), người Chêc... mỗi người một cuộc đời, một số phận, ít ra cũng là một cảnh ngộ, một hành vi, một nét trong tính cách con người hoặc là tốt hoặc là xấu. Sự có mặt của một thế giới nhân vật trong tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh không chỉ có ý nghĩa trên phương diện số lượng mà quan trọng hơn là ở chỗ nó đánh dấu sự ra đời của tiểu thuyết hiện đại phần nào đã khác với truyện thơ thời trung đại. Truyện thơ do thiên về chất đạo lý mà nghèo về chất thế sự cho nên đã thu hẹp thế giới nhân vật lại. Trong khi tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh vừa là đạo lý vừa là thế sự do đó đã mở rộng thế giới nhân vật, làm nên sự phong phú đã đành mà còn tạo điều kiện cho những con người trong đời thường đi vào tác phẩm đông đảo, rõ nét hơn trước. Có điều là với Hồ Biểu Chánh, thế giới nhân vật tuy phong phú, nhưng góc nhìn con người thì nói chung vẫn đơn giản, nghĩa là nhìn người ở mặt hành động hơn là mặt tâm lý và theo quan điểm đạo đức, chia thế giới con người thành hai loại tốt và xấu, thiện và ác, vốn không xa mấy cách nhìn của các

tác giả truyện nôm ngày trước. Với cách nhìn người như thế, tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh vẫn đã để lại cho người đọc những bức tranh xã hội khá chân thực trong đó nổi lên là chuyện những kẻ bất nhân gây đau khổ cho những người lương thiện. Bọn người bất nhân này, hầu hết thuộc tầng lớp giàu sang, có thế lực. Chúng là những tên diễn chủ mang danh ông bà hội đồng này, ông bà cai tổng nọ, hoặc ông huyện hàm kia. Chúng có mặt trong nhiều tác phẩm của Hồ Biểu Chánh, người nào người nấy, đều chiếm đoạt một số ruộng đất khá lớn để bóc lột tô tức đối với người dân lao động nghèo khổ, thường là hàng trăm mẫu ruộng, mỗi năm thu trên vài chục ngàn gia thóc tô. Chưa kể vàng bạc châu báu không thiếu thứ gì. Trong số này, có người đã pha thêm lối sống của tư sản thành thị, có ô tô, có sếp phơ trong nhà, không như Nghị Quế trong *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố là địa chủ đặc sệt nhà quê. Vĩnh Thái trong *Khóc thầm* chẳng hạn. Ngay sau khi được bố vợ giao quyền quản lý gia tài, hắn đã lập tức thi hành một chương trình gọi là “chấn hưng kinh tế” bằng cách gọi hơn một trăm tá điền tá thổ lại, bắt mọi người phải vay thóc vay tiền, không vay không được, với mức lãi rất cao. Đã thế còn bắt họ nộp thêm tiền đất ở nhờ và tiền chôn mồ mả trên đất của hắn. Hắn còn cướp không của nông dân ở Mặc Cầu Dưng trăm mẫu ruộng do trước đó khai khẩn nhưng không xin phép. Giới điền chủ này còn có nhiều mảnh khoe làm giàu khác. Làm giàu bằng cách cho con lấy vợ để đào mỏ. Làm giàu bằng cách cho con đi học kiếm bằng cấp để kiếm chức này chức nọ có lương cao, bổng lộc nhiều, và đào mỏ cũng dễ. Đặc biệt có một cách làm giàu rất hiệu nghiệm là bỏ tiền mua chức tước. Ở Nam Bộ, bấy giờ có chế độ bầu cử hội đồng quản hạt. Đây là dịp các điền chủ lớn, nhiều tiền, tranh nhau chức quyền, tranh nhau cơ hội làm giàu. Dĩ nhiên trong cạnh tranh thì sẽ có người thắng, phất to, có người bại, phá sản. Bá Vạn trong *Tiền bạc tiền* đã nói với chị gái của hắn: “Chị mà biết giống gì. Chị đợi tôi làm được hội đồng rồi chị coi tôi có làm giàu lớn hơn nữa hay không... Chị không hiểu, chớ bây giờ làm nghề nào lợi cho bằng làm hội đồng. Ai muốn làm huyện hàm, phủ hàm, mình đi lo giùm kiếm ít nào cũng năm bảy ngàn, ai muốn sắm sung mình đi nói giùm kiếm mạt lăm cũng

năm sáu ngàn. Phú huyện và mấy thầy muốn lên chức và đổi đi chỗ tốt, mình giúp lời tự nhiên họ phải đến ơn. Chỗ nào có cử cai tổng, mình xia vô càng no hơn nữa. Đã vậy, mình còn có thể khẩn ruộng đất khỏi tốn tiền, lại hề mình biết làm quan trên vừa lòng, mình còn được mề đay đồ nữa, không khoái hay sao”. Hồ Biểu Chánh quả đã có cái lợi thế do có nhiều năm thàng làm quan để trong tiểu thuyết của mình đã phản ánh rất mực chân thực một mảng hiện thực trong xã hội Nam Bộ nói riêng, Việt Nam nói chung mà trước đó Tú Xương chỉ mới hé lên trong thơ: “Đứa thì mua tước đứa mua quan”. Đi đôi với thế lực kinh tế là uy thế chính trị. Bọn điền chủ này nắm hết mọi quyền hành ở nông thôn. Dưới quyền chúng nhan nhản một đám tay sai là hương quản này hương sư nọ sẵn sàng thừa lệnh chúng. Hương quản Kim trong *Con nhà nghèo* đã nói: “Tôi nằm trong lòng bàn tay của bà Cai” (Cai tổng Hiếu). Trên bọn điền chủ cường hào là đám quan lại đầu tòng đầu tỉnh sẵn sàng làm chỗ dựa cho chúng. Cai tổng Luông có thể định đoạt số phận của thầy thông ngôn Trần Xuân Phong một cách dễ dàng chính là vì hần rất thân với viên chủ tỉnh Châu Đốc. Hồ Biểu Chánh đã có những trang viết sắc nét về sự thật đối xử tàn tệ của bọn điền chủ cường hào với tá điền tá thổ. Vợ Cai tổng Luông ép vợ một tá điền phải dứt sữa con để ra ở vú nuôi con cho con gái của mình. Mụ phủ Khánh Long mắng chửi anh sếp phơ như cơm bữa. Vinh Thái đánh đập thẳng Mau bầm tím cả người lại còn vu oan cho nó ăn cắp đồng hồ để phải ngồi tù bốn tháng... Bọn điền chủ này cũng là lũ người dâm ô. Một mình Hai Nghĩa (*Con nhà nghèo*) đã phá trinh bao nhiêu con gái trong xóm Đập Hương Canh, còn phá trinh Tư Lựu, em gái cai tuần Bưởi mà chẳng ai dám hé một lời. Vinh Thái (*Khóc thầm*) đã thông dâm còn cướp vợ tá điền hương đào Đều. Từ Thu Yến (*Ngọn cỏ gió đùa*) ăn nằm với Ánh Nguyệt có con rồi bỏ mẹ con không nhận. Hoàng Như Hoa, con gái cai tổng Luông (*Thầy thông ngôn*) đã có chồng nhưng vẫn ăn nằm với Xã Xù để đến nỗi vợ hần dâm chết...

Viết về tầng lớp điền chủ có quyền thế trong xã hội Nam Bộ bấy giờ, Hồ Biểu Chánh không sa vào quan điểm giai cấp cực đoan. Bên cạnh mảng tranh tối như trên vừa nói, vẫn thấp thoáng hiện lên những

người điền chủ tốt bụng. Trong *Con nhà giàu*, Hội đồng Chánh là một điền chủ có “hơn 500 mẫu điền hạng nhất, mỗi năm thấy thu hoa lợi gần hai mươi ngàn gạ lúa mà vợ chồng thầy ăn ở rộng rãi, tá điền tá thổ đứa nào túng tiền hoặc túng lúa, thầy cho mượn chớ chẳng hề chịu cho vay, còn trong làng xóm ai gặp hoạn nạn thì thầy cứu giúp cho hết thảy”. Thu Hà con Hội đồng Chánh cũng thế. “Cô coi tá điền tá thổ của thầy Hội đồng cũng như bà con, ai đáng anh, cô kêu anh, ai đáng chú, cô kêu chú... Đã vậy mà cô nghe ai thất mùa, cô liền xin cha mẹ chế giảm, cô thấy ai đói rách cô thường lấy tiền xúc lúa mà cho”. Trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh cũng có bóng dáng nhà tư sản dân tộc ở Nam Bộ sau Thế giới đại chiến lần thứ nhất. Trần Công Nghĩa, trong *Khóc thầm*, chủ nhà máy xay, đã nói được phần nào tâm trạng của lớp người này: “Tôi chen vai nơi thương trường mà cạnh tranh quyền lợi với khách ngoại bang mấy năm nay, tôi dòm thấy có nhiều chỗ người mình bị chèn ép, thiệt thòi tức lắm... lúa gạo là thổ sản nhiều nhất của xứ Nam Kỳ ta, lúa gạo ấy của người mình làm ra, mà chừng bán hề họ định giá nào thì bán giá nấy, chớ mình không có quyền định giá. Họ mua lúa mình rẻ, họ xay ra gạo rồi bán cho ngoại quốc và cho mình thì đắt, té ra mình làm đổ mồ hôi xót nước mắt mà cái lợi thì họ chiếm phần nhiều. Tôi có nhà máy xay lúa mấy năm nay, tôi mới thấy chỗ ức đó được”. Ở đây, nhân vật đã trở thành cái loa phát ngôn tư tưởng cải cách mang màu sắc tư sản của chính tác giả Hồ Biểu Chánh, gồm ba mặt: “1. Khai hóa trí thức; 2. Chấn hưng kinh tế; 3. Tài bồi đạo đức”. Để khai hóa trí thức thì “lập trường học, đào tạo nhân tài, lập thư quán, ấn quán, dịch sách văn chương triết lý, văn học, lịch sử, tiểu thuyết mà truyền bá tư tưởng hay, tài nghệ giỏi của Âu Mỹ cho người mình hiểu”. Để chấn hưng kinh tế thì “lập hãng buôn lớn để góp mua đồ nội hóa mà xuất cảng bán cho ngoại quốc”, “lập lò công nghệ để chế tạo vật liệu cơ khí”, “lập ngân hàng cho lớn để giúp vốn cho nhà đại thương và nhà công nghệ của mình”. Để tài bồi đạo đức thì “chọn lấy một tôn giáo làm đạo chung cho dân mình” (*Khóc thầm*).

Trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, đối xứng với tầng lớp giàu có, thế lực trong xã hội là những người nghèo khổ. Họ là tá điền tá thổ

sống cuộc đời cày ruộng rẽ cho bọn điền chủ. Họ khổ sở trăm bề. Phó lý Thâu (*Khóc thầm*) không đủ thóc tô để nộp cho Vĩnh Thái đã phải bán con. Vợ chồng Cai tuần Bưởi (*Con nhà nghèo*) có em gái bị Hai Nghĩa lừa đảo phá trinh mà còn phải dỡ nhà, bỏ làng đi nơi khác. Còn không ít người nghèo khác chung cảnh ngộ với Phó lý Thâu, Cai tuần Bưởi. Có điều là những con người này nghèo khổ mặc, tai vạ mặc, vẫn sống rất đạo đức. Ba Thời (*Cay đắng mùi đời*) là hiện thân của tình thương người, của sự chung thủy với chồng. Ở thằng Cu (*Con nhà nghèo*) là bản chất khoan dung độ lượng, nhân ái, giản dị, hồn nhiên của người dân lao động. Thằng Mau (*Khóc thầm*) với tình thương yêu người cùng bị áp bức, đã nói nhỏ với anh sếp phơ của Vĩnh Thái: “Nè! Anh đừng có tập. Anh tập, dưỡng ấy biết cầm tay bánh đây thì hại cho anh lắm đó... Tôi biết ý dưỡng, hễ dưỡng biết cầm tay bánh rồi dưỡng đuổi anh liền”. Sau đó, thằng Mau bị Vĩnh Thái đánh đập, máu me bê bết thì chính anh sếp phơ đã “lấy khăn đem nhúng nước mà lau máu cho thằng Mau, rồi lại kiểm dũ⁽¹⁾ Từ bi mà thoa mấy chỗ sưng mấy chỗ bầm”. Đúng là hiện tượng mà sau này được gọi là tình hữu ái giai cấp. Thái độ của những con người nghèo khổ bị áp bức này, dưới ngòi bút của Hồ Biểu Chánh cũng lắm màu vẽ. Có người nhụt chí, chịu khuất phục một bề. Ví như Cai tuần Bưởi (*Con nhà nghèo*) bị mẹ con Hai Nghĩa lật lọng, áp chế nhưng vẫn theo cái lý lẽ “mình nghèo mà ăn thua với người ta sao được. Thuở nay ai dám lấy trứng mà chọi vô đá bao giờ”. Hai Sừu (*Khóc thầm*) khi nghe thằng Chạm mách là tá điền bất bình với Vĩnh Thái thì đã răn con: “Ôi! Chuyện của người ta ăn thua gì với mày mà mày nói. Mày đủ sức chống cự với người ta hay không? Nói bậy nói bạ rồi mang vạ đó. Phận mình nghèo thì lo làm ăn”. Có người thì dám phản kháng. Thị Tó, vợ Cai tuần Bưởi, sau khi nghe chồng nói Hai Nghĩa lật lọng không nhận mẹ con Tư Lựu, đã dọa đặt tên thằng bé là Hiếu (tức tên bố Hai Nghĩa) “để kêu tên chửi suốt ngày” cho hả. Thị đã xông đến nhà Hai Nghĩa nói thẳng hằn là người “ỷ quyền chủ điền chủ đất”, “ỷ thế con ông này bà nọ” “tới ám

1. Dũ: dẫu.

xác” phá hoại đời con gái. Cố nhiên Thị đã bị mẹ con Hai Nghĩa trấn áp tàn nhẫn. Thị thua cuộc nhưng nổi căm uất với kẻ bất lương thì vẫn chất nặng trong lòng. Ba Cam, em trai Cai tuần Bưởi thì phản ứng quyết liệt hơn. Sau bao năm bỏ nhà đi kiếm sống, về thăm gia đình, chứng kiến chuyện em gái, Ba Cam cảm phần đón đường chỉ vào mặt Hai Nghĩa mà nói: “Nghĩa... mày thiệt là đứa khốn nạn, không có lương tâm mà cũng không biết nhân nghĩa chi hết. Tao phải trừng trị mày một lần đặng mày chừa cái thói phá hư danh giá của con nhà nghèo”. Ba Cam đã rút dao chém hai nhát vào mặt Hai Nghĩa và đá hấn nhào xuống ruộng. Trong *Khóc thầm*, thằng Châm cũng đã dọa Vĩnh Thái: “Ồ ác lắm có bữa chúng đâm chết, đổ khỏi”. Hương hào Đều thì đã vác gậy đánh chết Vĩnh Thái trong khi hắn đang ăn nằm với vợ mình.

Với những nội dung phản ánh như trên, tiểu thuyết của nhà văn Nam Bộ Hồ Biểu Chánh đã có vai trò tiên phong trong việc phản ánh hiện thực cuộc sống, trong đó có mâu thuẫn giai cấp ở nông thôn, điều mà các nhà văn như Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Vũ Trọng Phụng, Nam Cao... sẽ tiếp nối và có thành tựu nghệ thuật xuất sắc theo một quan điểm nghệ thuật, một kiểu tư duy nghệ thuật phần nào đã khác Hồ Biểu Chánh. Khác ở sự nâng cao cảm quan hiện thực và cũng là ở năng lực tư duy hình tượng trong nghệ thuật phản ánh hiện thực. Thế nhưng, ở Hồ Biểu Chánh do có số lượng tác phẩm nhiều hơn, thế giới nhân vật phong phú hơn nên chuyện người chuyện đời vào trong tiểu thuyết của ông lại có phần dày dặn hơn nếu so với ai đó trong các nhà văn hiện thực sau ông.

Ở Hồ Biểu Chánh, dù đã có công trong việc mở rộng thế giới nhân vật trong tiểu thuyết phù hợp với sự phong phú của thế giới con người trong cuộc đời, nhưng trong nghệ thuật xây dựng nhân vật nhìn chung vẫn chưa vượt hẳn khỏi kiểu nhân vật đơn tính, nhất phiến của truyện thơ nôm trung đại. Ai đã tốt thì tốt từ đầu đến cuối. Ai đã xấu cũng xấu một chiều. Loại người tốt trọn có thể kể như Phan Chí Đại trong *Ai làm được*, Ba Thời, Trần Cao Đàng, Thằng Được trong *Cay đắng mùi đời*, Phạm Duy Linh trong *Nhơn tình ấm lạnh*, Trần Văn Sửu trong *Cha*

con nghĩa nặng, Thăng Cu trong *Con nhà nghèo*, Bá Kỳ trong *Tiền bạc bạc tiền...* Phan Chí Đại là hiện thân của tinh thần hiếu nghĩa, luôn luôn nhớ ơn mẹ và những người đã giúp mình ăn học, lại rất có chí, rất cần cù trong công việc, khí khái trước bạc vàng của cải. Chàng trở thành chồng nhưng là một người chồng cứu tinh của Bạch Tuyết trước bao nhiêu sự đối xử dã man của người di ghê. Câu hỏi *Ai làm được?* trở thành nhan đề tác phẩm là rút ra từ đạo đức và hành vi cao cả gần như tuyệt đối đó của Phan Chí Đại. Lê Thị Thời là sự thuyết minh cho lòng thương người và nghĩa thủy chung với chồng dù rằng chồng là kẻ đã phụ bạc hư hỏng lại còn ghen tuông. Ba Thời là người cứu mạng thằng Được từ thân phận một đứa trẻ mới năm, sáu tháng tuổi bị vợ bé của cha do âm mưu chiếm đoạt gia tài đã bố trí cho người bắt cóc bỏ vào bụi cây, mà cuối cùng được nhận lại mẹ đẻ và đoàn tụ với gia đình trong hạnh phúc.

Trường hợp Lê Văn Đố trong *Ngọn cỏ gió đùa* thì có phần phức tạp hơn. Bề ngoài Đố có vẻ như đã mang dấu ấn lương tâm trong nghề thuật bởi Đố cũng có những hành vi thông thường bị coi là xấu như bưng trộm trà cháo heo đến bị tù, trốn tù ra được hòa thượng Chánh Tâm cho nương tựa mà lại ăn cắp bộ ấm chén trà của nhà chùa, ra khỏi chùa còn giết cơm của ăn mày. Nhưng thực ra trong bản chất, Lê Văn Đố vẫn không phải là người xấu. Đố phải bưng trộm trà cháo chỉ vì thương mẹ già, cháu nhỏ đói quá mà không có gì để ăn. Trong cơn túng quẫn rối trí, Đố giở trò giết cơm ăn mày nhưng nghe tiếng chuông chùa, Đố đã giật mình tỉnh ngộ đem trả lại nồi cơm đã đành mà còn bỏ thêm một nén bạc vào nồi. Rồi khi trở thành một cự phú với tên mới Trần Chánh Tâm, được phong danh Thiên hộ, Đố đã làm nhiều việc thi ân bố đức: mở trường học, lập nhà dưỡng bệnh, nhà nuôi trẻ mồ côi và những người già yếu tật nguyền, cứu mạng mẹ con Ánh Nguyệt, Thu Vân... Kể đó, trước tình huống có người bị án tù oan tới mức chung thân do các tội không ra tội nhưng bởi mình gây nên, Lê Văn Đố đã ra đầu thú để chịu án tù chung thân đày ở Hà Tiên. Lê Văn Đố trước sau vẫn là một biểu tượng đạo đức lý tưởng dựa trên cơ sở đạo đức nhân dân và Phật giáo mà tác giả muốn gửi tới độc giả. Lê

Lịch sử văn học Việt Nam

Văn Đố vẫn thuộc kiểu nhân vật đơn tính dù đã mang một lý lịch mà tác giả vừa do chịu ảnh hưởng của nhân vật Giăng Van-giăng trong *Những người khốn khổ* của Vích-to Huy-go vừa do mình cố tình dựng lên theo phương thức đặt nhân vật vào những tình huống ngược để thêm bộc lộ tính cách. Loại nhân vật xấu từ đầu chí cuối có thể kể như: bà phủ Nguyễn Thị Thương trong *Ai làm được*, Trần Bá Vạn, Đỗ Thị Hào, bà phủ Khánh Long trong *Tiền bạc bạc tiền*, Hồng Như Hoa trong *Thấy thông ngôn*, Từ Hải Yến trong *Ngọn cỏ gió đùa*, Lê Vĩnh Thái trong *Khóc thầm*, cậu Hai Nghĩa trong *Con nhà nghèo...* Đỗ Thị Hào là một nhân vật tiêu biểu cho loại người sống chỉ biết “tiền bạc bạc tiền”, và hám danh cũng là vị tiền. Vốn là con quan lại sa sút, được giới cho một nhan sắc xinh đẹp, thêm nữa biết ăn diện, nói năng cũng ra vẻ lịch sự. Bề ngoài nhìn chung khá hấp dẫn. Nhưng tâm địa hành vi thì thật xấu xa. Thị đặc biệt khinh bỉ người nghèo. Vì tiền bạc, thị cản trở không chịu gả con gái là Thanh Kiều cho Hiếu Liêm, một người học trò đã thi đậu nhưng nhà nghèo. Vì tiền bạc, thị ép gả Thanh Kiều lấy lẽ Triệu Cố là con “chệch”. Thanh Kiều không chịu thì chửi mắng đánh đập tàn nhẫn. Thanh Kiều bị Triệu Cố chê mặt rỗ không lấy thì thị lại tiếc Thanh Huệ đã có chồng nhưng chưa bỏ xong để kịp gả cho Triệu Cố. Thị còn rắp tâm gả Thanh Kiều cho ông Huyện Hàm góa vợ gần 50 tuổi nhưng giàu có. Khi đắc thế, thị hợm hĩnh, kiêu căng hết nước. Khi thất thế, thị sẵn sàng chịu nhục, sẵn sàng van xin người chị chồng là bà phủ Khánh Long để chờ cơ hội bà này chết thị được thừa hưởng gia sản. Ngay khi bà phủ Khánh Long vừa chết, câu nói đầu tiên của thị là chìa khóa kết bạc của bà chủ để đầu. Trước đó, thị còn nhận lời lấy ông Huyện Hàm mà chính thị đã định ép gả con gái cho nhưng ông này không nỡ lấy vì tuổi tác quá chênh lệch. Thị đã cùng đi chơi với Huyện Hàm nhưng sau đó tính toán lại thị lại thôi. Dưới ngòi bút tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, một con người hám tiền bạc triệt để là thế. Từ Hải Yến lại là một con người có học thức, một tên quan lại đầy mưu mô độc ác. Hắn muốn lấy Lý Ánh Nguyệt làm vợ trong khi cô đang phải ở dợ vợ chồng Đỗ Cẩm để trả nợ cho cha, bằng

đủ mọi cách dụ dỗ nhờ Đỗ Cẩm ép buộc. Không được thì quay ra giờ trò nhân nghĩa, bố trí cho Ánh Nguyệt phải vào rừng kiếm củi để cho một đám người đóng giả kẻ cướp bắt cóc và hắt thì có dịp ra tay cứu nạn nhờ đó mà lấy được cô. Nhưng sau khi đậu cử nhân, hắt bỏ vợ dù đã mang thai để về quê cưới vợ khác là con quan huyện Đông Xuyên giàu có. Khi làm tri huyện Bình Dương, hắt vâng lệnh quan án đến bắt Thiên hộ Chánh Tâm (tức Lê Văn Đố), gặp lại vợ là Ánh Nguyệt đang ốm nằm nhà thương vẫn bỏ mặc. Sau đó hắt leo lên đến chức bố chánh. Lê Văn Đố đem con hắt với Ánh Nguyệt là Thu Vân đến cho cha con nhận nhau. Nhưng hắt không nhận. Đã thế còn ra lệnh đuổi Lê Văn Đố và Thu Vân với một lời lẽ như sau: “Ta đã suy nghĩ kỹ rồi. Đỗ Cẩm nhận con nhỏ này là của nó nhưng không có bằng cứ còn mi thì đang nuôi nó. Vậy thì ta xử như vậy: phần mi được giữ con nhỏ này luôn, nhưng phải dắt nó đi khỏi tỉnh nội đêm nay. Nếu mi còn lảng vảng trong tỉnh nữa thì lính ta bắt nạp cho ta, ta sẽ bắt giao con nhỏ cho Đỗ Cẩm theo đơn thưa của nó, còn mi thì ta sẽ bỏ tù”. Từ Hải Yến cuối cùng bị quân của Đoàn Hùng giết. Thật đáng kiếp với kẻ bất nhân vô đạo. Trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, bên cạnh loại nhân vật xấu hết chỗ nói, lại có một số nhân vật trước xấu sau tốt nhưng chưa hẳn đã thuộc kiểu nhân vật phức tạp, lưỡng tính vốn xuất phát từ quan điểm nhận thức của nhà văn về sự phức tạp trong sự sống của con người. Ở đây, chủ yếu vẫn là từ quan điểm cải tà quy chính của các tôn giáo lâu đời trên đất nước. Lưu Mỹ Lệ trong *Nhơn tình ấm lạnh*, Ba Giai trong *Cha con nghĩa nặng*, Trần Thượng Tứ trong *Con nhà giàu...* là thuộc loại nhân vật đó. Lưu Mỹ Lệ là người vợ trước của ông Huyện Hàm đã phụ chồng bỏ đi, ra sống ở Hà Nội. Sau bao nhiêu năm, biết chuyện bà Huyện và con là Phi Phụng bị Tú Cẩm giả danh con vợ cả của ông Huyện để chiếm đoạt gia tài, gây nên chuyện bà Huyện buồn rầu mà chết, Phi Phụng phải bỏ nhà ra đi lang thang, thì Mỹ Lệ đã từ Hà Nội trở vào tìm Phi Phụng nói rõ Tú Cẩm là con mình nhưng đã chết năm lên tám tuổi. Người xưng là Tú Cẩm để chiếm đoạt gia tài không phải con bà. Con bà còn có giấy khai sinh và

khai tử hân hoi. Nhờ đó mà mọi chuyện được đảo ngược lại. Tú Cẩm giả bị năm năm tù cấm cố. Việc làm của Mỹ Lệ là một hành động sám hối có ý thức nhằm chuộc lỗi với ông Huyện ngày trước. Trần Thượng Tứ con vợ hai của ông Kế Hiến Toại ở chợ Gạo thi trượt, về nhà lấy vợ, nhưng còn thích người khác, không được thì lao vào ăn chơi, có lúc còn đòi đánh vợ. Sau đó, bỏ nhà lên Mỹ Tho giao du với một tay làng chơi lịch lãm, đua đòi đủ thứ và phải lòng một cô gái khác nhưng bị từ chối. Được mẹ gọi về thì cãi lộn với vợ rồi lại bỏ nhà đi để bị kẻ xấu lừa đảo dẫn vào chuyện trai gái, phải vay nợ, mặc cho mẹ ốm ở nhà. Nhưng sau đó trước cảnh mẹ giận con trở bệnh nặng mà chết thì Thượng Tứ đã tỉnh ngộ, biết hối lỗi và trở nên một người tốt. Kẻ xấu cố lôi kéo nữa cũng không bị lay chuyển. Chàng tìm cách trả nợ từng vay, đi thăm tá điền tá thổ, thấy ai nghèo khổ quá thì muốn giúp đỡ, thấy bạn thân cưới vợ có hạnh phúc thì biết nghĩ rằng không phải chỉ có giàu có vợ chồng mới hạnh phúc. Cuối cùng vợ chồng Thượng Tứ đoàn tụ vui vẻ. Tá điền tá thổ, bà con lối xóm kéo nhau đến chúc mừng, góp tiền mổ heo mừng ngày vợ chồng Thượng Tứ sum họp.

Việc chuyển tải nội dung đạo lý thế sự cũng như việc xây dựng nhân vật trong tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh cũng quan hệ với trình độ kết cấu tiểu thuyết ở giai đoạn mở đầu này. Trong *Đời của tôi: về văn nghệ*, tác giả cho biết việc mình phải làm trước khi dựng một tiểu thuyết là bố cục. Theo tác giả, việc bố cục mất nhiều thời gian hơn viết, vì cần phải suy nghĩ cho chín chắn cách hành động của mỗi nhân vật, phải làm sao cho tâm hồn, ngôn ngữ và cử chỉ cũng như cách cư xử của nhân vật giống với người đời⁽¹⁾. Hồ Biểu Chánh cũng cho biết ông phải mất gần 5 năm mới bố cục được *Ngọn cỏ gió đùa*, còn viết thì chỉ trong vòng 2 tháng là xong. Hiện nay, sách lý luận thường phân biệt bố cục với kết cấu nhưng trong cách nói của Hồ Biểu Chánh xem ra bố cục cũng là kết cấu. Bởi với ông, công việc bố cục gần như đã là sự hình dung, dàn dựng khá chi

1. Dẫn theo Nguyễn Khuê trong *Chân dung Hồ Biểu Chánh*, *Lửa thiêng*, Sài Gòn, 1974.

li nội dung tác phẩm để rồi tiếp đó cầm bút viết ra là sự gia cố, đắp điểm, hoàn thiện bằng câu chữ cuối cùng. Cách làm đó, chưa nói gì khác, đã đủ chứng tỏ tác giả là một tiểu thuyết gia thực thụ.

Nhìn mặt ngoài dễ thấy ở tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, có loại thì vẫn chưa khác với hình thức tiểu thuyết chương hồi của thời trung đại, nghĩa là vẫn chia thành từng chương từng hồi và mở đầu mỗi hồi vẫn có hai câu thơ đối nhau ví như trong *Nhơn tình ấm lạnh*, mở đầu hồi thứ nhất là hai câu: “Trong tia gác xôn xao quý khách/ Trước tiên các náo nức tình lang”. Hồi thứ hai là hai câu: “Phi Phụng tỏ tình buồn dạ khách/Duy Linh tức trí kiếm đường vinh”... Có loại không theo hình thức chương hồi nhưng lại chia thành các phần có đánh số thứ tự La Mã: I, II, III,... Có loại bố trí theo hình thức cuốn thứ nhất, cuốn thứ nhì. Có loại phân biệt các phần bằng một tiêu đề bốn chữ ví như trong *Ngọn cỏ gió đùa* là: *Đau đớn phận hèn, Nát thân bồ liễu, Nắng táp mưa sa, Đường ngay nẻo vạy*... Bấy nhiêu hình thức bố cục vừa kể ra cũng cho thấy dấu ấn của tính truyền thống cùng là sự mây mờ tìm kiếm cái mới của Hồ Biểu Chánh ở buổi đầu xây dựng nền tiểu thuyết hiện đại dù đó chỉ là chuyện hình thức nhưng xét đến cùng vẫn là chuyện tư duy nghệ thuật, phương thức nghệ thuật thuộc thể loại truyện, đây là tiểu thuyết. Tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh nhìn chung vẫn được kết cấu theo hai tuyến, theo kiểu truyện Nôm ngày trước. Các nhân vật cơ bản vẫn được chia làm hai tuyến thiện ác, tốt xấu. Cốt truyện phát triển trong thế tranh chấp giữa hai lực lượng đó và cuối cùng thì phe thiện thắng, phe ác bại. Trừ một vài tác phẩm như *Khóc thầm*, nói chung vẫn kết thúc theo lối có hậu. Trong cốt truyện, tác giả thường tạo ra những tình huống gay cấn để rồi đặt nhân vật vào những cảnh éo le, đẩy họ vào những sự rắc rối dồn dập từ đó dần dần kéo họ ra bằng một lối thoát thuận theo ý muốn của mình. “Đọc tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, người ta bị lôi cuốn bởi một chuỗi biến cố li kì - tai họa bất ngờ. Hiếu tình xung đột, tình duyên dang dở, án mạng, tù đầy, lưu lạc phong trần... được dàn trải thành phần, thành chương một cách sát sao, cuối cùng dẫn tới một kết cục. Đó là lối kết cục cổ điển, bắt nguồn từ các tuồng hát bội và các truyện nôm. Cái hậu đẹp

Lịch sử văn học Việt Nam

đẽ của truyện tuy có làm vừa lòng một số độc giả, nhất là độc giả bình dân, song nhiều khi kém tự nhiên, thiếu cái vẻ thật⁽¹⁾.

Trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh ở giai đoạn đầu, có hiện tượng đáng nói là việc mô phỏng tiểu thuyết của Pháp. Tác giả cho biết: “Đọc tiểu thuyết hay tưởng hát Pháp văn, hễ tôi cảm thì tôi lấy chỗ tôi cảm đó mà làm đề, rồi phỏng theo ít nhiều hoặc tách riêng ra mà sáng tác một tác phẩm hoàn toàn Việt Nam... Tuy tôi nói phỏng theo, song kỳ thiệt tôi lấy đại ý mà thôi, mà có khi tôi lật ngược tới đại ý, làm cho cốt truyện trái hẳn, tâm lý khác xa với truyện Pháp” (*Đời của tôi: về văn nghệ*). Cũng chính trong văn bản vừa dẫn, tác giả đã liệt kê những tiểu thuyết được viết từ sự mô phỏng đó gồm: *Chúa Tàu Kim Quy* là từ *Sans famille* của Hector Malot, *Chút phận linh đình* là từ *En famille* cũng của Hector Malot, *Thầy thông ngôn* là từ *Les amours d'Estève* của André Theuriot, *Ngon cỏ gió đùa* là từ *Les misérables* của Victor Hugo, *Kẻ làm người chịu* là từ *Les deux gosses* của P. Decourcelle, *Vĩnh nghĩa vì tình* là từ *Fanfan et Claudinet* của P. Decourcelle, *Cha con nghĩa nặng* là từ *Le Calvaire*, *Ở theo thời* là từ *Topaze* của Marcel Pagnol, *Ông Cử* là từ *L'Arito*, *Đóa hoa tàn* là từ *Rosaire*, *Người thất chí* là từ *Crime et Châtiment*⁽²⁾. Hiện tượng phỏng tác trên đây, vẫn thuộc quy luật văn học trung đại vốn phổ biến trong truyện nôm và trong kịch bản tuồng. Có điều là với Hồ Biểu Chánh thì việc phỏng tác đã chuyển sang một đối tượng khác, không phải là văn học Trung Hoa nữa mà là văn học Pháp, tiểu thuyết Pháp trong hoàn cảnh xã hội văn hóa, văn học Việt Nam đã chuyển sang một hình thái mới trong đó có sự giao lưu với văn hóa, văn học Pháp và thế giới, một phương diện cần thiết cho công cuộc

1. Phan Thị Ngọc Lan, *Thế giới nhân vật trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh trước năm 1932*, Luận văn tốt nghiệp sau đại học, Khoa Ngữ văn - Đại học Sư phạm Hà Nội, 1991.

2. Dẫn theo Nguyễn Khuê trong *Chân dung Hồ Biểu Chánh*, *Lửa thiêng*, Sài Gòn, 1974.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

hiện đại hóa văn hóa, văn học. Ở Hồ Biểu Chánh, sự phỏng tác cũng bao gồm hai mặt: tiếp nhận và cải biến trên nhiều phương diện trong mỗi tác phẩm với các mức độ khác nhau. Trong đó có hệ thống nhân vật. Một vài ví dụ:

Cay đắng mùi đời

- Thăng Được
- Trần Văn Hữu
- Lê Thị Thời (Ba Thời)
- Thầy Trần Cao Đàng
- Con Liên
- Vợ chồng ông trưởng ga
- Thăng Bì
- Bà Hội đồng Nhàn
- Thanh Phong
- Thầy thông Lợi
- Thị Sảnh

Không gia đình

- Rêmi
- Ông Bácboranh
- Má Bácboranh
- Cự Vitali
- Gia đình Acanh (Lidơ)
- Mátchia
- Bà Miligơn
- Áctơ
- Giem Miligơn

Ngon cô gió dừa

- Lê Văn Đố, Thiên hộ
- Trần Chánh Tâm
- Hòa thượng Chánh Tâm
- Lý Ánh Nguyệt
- Từ Hải Yến
- Từ Thu Vân
- Vợ chồng Đỗ Cẩm
- Suất đội Phạm Kỳ
- Vương Thế Phụng

Những người khốn khổ

- Giảng Van-giăng, Thị trưởng
- Madơlen
- Giám mục Biêngvơny Mirien
- Phăngtin
- Tôlômiet
- Còdét
- Vợ chồng chủ quán Tênacdiê
- Thanh tra cảnh sát Giave
- Mariuỵx⁽¹⁾

1. Dựa theo Phan Thị Ngọc Lan, tài liệu đã dẫn.

Lịch sử văn học Việt Nam

Có thể nói hiện tượng phỏng tác của Hồ Biểu Chánh so với hiện tượng Nguyễn Du dựa vào *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân để sáng tác *Truyện Kiều* đã có sự khác nhau. Với *Truyện Kiều*, các địa danh, nhân danh kể cả triều đại trong *Kim Vân Kiều truyện* về cơ bản vẫn được giữ đúng. Phần cải biến nguyên tác để từ đó có được một kiệt tác thiên tài của mình mà người đọc có thể coi như một sự tái sáng tạo chính là ở sự nâng cấp tâm lòng và tài năng nghệ thuật. Ở Hồ Biểu Chánh, trong việc phỏng tác tiểu thuyết Pháp, đã có nhiều cách thức như: bớt nhân vật, linh động dài ngắn trong việc mô tả nhân vật, thay đổi chi tiết của nhân vật, uốn lại tính cách nhân vật theo quan điểm riêng của mình..., nhưng điều quan trọng đáng ghi nhận nhất ở ông là ý thức và cũng là thành quả trong việc Việt Nam hóa nguyên tác để thành tác phẩm *hoàn toàn Việt Nam* như ông tự nhận. Ông thay địa danh của Pháp thành của Nam Bộ, Việt Nam. Ông thay tên nhân vật từ tên Pháp sang tên Việt. Ông thay chi tiết vốn thuộc đời sống Việt Nam cho hợp với tiểu thuyết Việt Nam. Ví dụ: trong *Không gia đình*, má Bacboranh được Rêmi tặng bò sữa, cụ Vitali chủ gánh xiếc rong trước là nhà danh ca Căclô Bandani chẳng may bị mất giọng, Mátchia biết kéo violon, thì trong *Cay đắng mùi đời*, Ba Thời được thằng Được tặng con heo, thầy Đảng trước làm thông ngôn, sau xin thôi việc vì quan trên khắt khe, thằng Bĩ biết thổi kèn lá và đàn cò. So *Những người khốn khổ* với *Ngọn cỏ gió đùa* cũng có những chi tiết được thay thế. Giảng Van-giăng là thợ xén cây, ăn cắp một chiếc bánh mì mà bị tù còn Lê Văn Đố là nông dân ăn trộm trà cháo heo mà vào tù. Giám mục Mirien được thay là hòa thượng Chánh Tâm. Phăngtin là thợ khâu, bán tóc, bán răng, làm điểm để nuôi Côdet thành Lý Anh Nguyệt tuy có xuống đàn ở thuyền Trinh Tường nhưng vẫn giữ tiết hạnh... Trên quá trình hình thành nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại, về sau thì hầu như không ai làm việc mô phỏng nữa. Có người có thể nghĩ *Chí Phèo* của Nam Cao là mô phỏng *AQ chính truyện* của Lỗ Tấn mà thực tế không phải. Nhưng trong buổi đầu, việc mô phỏng của Hồ

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Biểu Chánh thì lại là điều dễ hiểu và ở đó cũng dễ thấy tính truyền thống đi đôi với tính hiện đại, ít ra cũng là chuyện cần có tạm thời để đi tới tính hiện đại. Bởi lẽ, lúc này tiểu thuyết Pháp đã là tiểu thuyết hiện đại. Hồ Biểu Chánh mô phỏng tiểu thuyết hiện đại của Pháp để xây dựng tiểu thuyết hiện đại Việt Nam trong điều kiện đang phải mò mẫm. Điều đó có ý nghĩa nhất định cần được ghi nhận.

Tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh đã được viết bằng một trình độ ngôn ngữ vừa mang dấu ấn cá nhân vừa mang dấu ấn thời đại hình thành nền văn xuôi nghệ thuật tiếng Việt hiện đại. Công cuộc hiện đại hóa văn học Việt Nam bao gồm nhiều phương diện nhưng tất cả phải dựa trên thành tựu hiện đại hóa ngôn ngữ văn học bởi ngôn ngữ là công cụ đầu tiên của văn học. Có thể nói đến một cuộc cách mạng ngôn ngữ văn học đã diễn ra với một quá trình vận động bắt đầu từ thời Trương Vĩnh Ký ở nửa sau thế kỷ XIX và được hoàn thiện vào những năm 30 của thế kỷ XX. Kết quả của cuộc cách mạng đó chính là sự chiến thắng của thể giới ngôn ngữ đời thường, ngôn ngữ toàn dân, tạo điều kiện dân chủ hóa cao độ văn học, đưa văn học về với quảng đại nhân dân, gắn văn học với đời sống trực tiếp hơn nhiều so với thời trung đại. Tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh vừa là sản phẩm vừa là thành tựu góp phần tích cực vào công cuộc cách mạng ngôn ngữ văn học đó. Nó là một biểu hiện bước đầu và tốt đẹp của sự ăn nhịp giữa nội dung và hình thức. Ở đây là giữa nội dung mang tính chất thế sự và hình thức là ngôn ngữ đời thường mà việc xây dựng nền tiểu thuyết hiện đại Việt Nam đang đòi hỏi. Với Hồ Biểu Chánh, viết tiểu thuyết là kể chuyện đời thường bằng ngôn ngữ đời thường trong đó thành phần địa phương ngữ Nam Bộ đã chiếm một tỷ lệ không nhỏ. Điều đó vừa lợi vừa không lợi đối với ông. Lợi là được người đọc Nam Bộ không chỉ đương thời mà cả ngày nay vẫn đón nhận nồng nhiệt. Không lợi là hạn chế khả năng tiếp nhận của người đọc ở nhiều miền khác trên đất nước. Nhưng thế nào đi nữa thì cùng với cá tính nhân vật, ngôn ngữ tiểu thuyết đều đậm màu sắc Nam Bộ của Hồ

Lịch sử văn học Việt Nam

Biểu Chánh cũng đã góp phần làm giàu thêm hương sắc cho văn chương Việt Nam nói chung.

Ngôn ngữ tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh có liên quan mật thiết với hình thức truyện kể và phương thức hình thành nhân vật của nó. Ở đây, giữ vai trò chủ đạo là ngôn ngữ người dẫn chuyện bao gồm lời kể, lời tả và lời bình (còn gọi là trữ tình ngoại đề). Còn nhân vật có mặt trong tác phẩm chủ yếu ngoài hành động là bằng ngôn ngữ đối thoại. Ngôn ngữ độc thoại, đặc biệt là độc thoại nội tâm để trực tiếp bộc lộ tâm lý nhân vật thì nói chung ít, hiếm. Ngôn ngữ tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh nằm trong khuôn khổ những điều vừa nói trên đây về ngôn ngữ của truyện kể. Dĩ nhiên, trong khuôn khổ đó, ông đã có những bút pháp, cái cách, sáng tạo đáng kể. Cũng là lời kể nhưng trong tiểu thuyết của ông không ít những trang kể gây được hứng thú cho người đọc nhờ ở tính chất tỉ mỉ, cụ thể, sinh động, gắn với chuyện đời của đối tượng. Trong phạm vi ngôn ngữ đối thoại, ông cũng có những thành công buổi đầu ở chỗ qua đó mà thể hiện được tâm lý, tính cách của nhân vật. Ví như đoạn đối thoại sau đây giữa Thanh Kiều với Hiếu Liêm: “... Thầy đã nghèo mà bây giờ em không còn một đồng tiền nào hết, nếu thầy kết duyên với em thì thầy phải nuôi em, cực khổ thêm thầy, chớ có ích gì đâu.

- Cưới vợ là kết hôn nghĩa, chớ không phải cầu lợi. Tôi cưới vợ là tính nuôi vợ, chớ không phải tính vợ nuôi. Ngày nay mà cô còn nói chuyện bạc tiền thì chắc là cô còn tưởng bụng tôi thấp hèn như bụng thiên hạ vậy sao?” (*Tiền bạc bạc tiền*). Có đoạn văn kết hợp lời đối thoại và lời kể khá thành công. Ví như trong *Cha con nghĩa nặng*, ở đoạn kết thúc cảnh Trần Văn Sửu tra hỏi về chuyện ngoại tình và bị vợ già mồm chửi mắng, hăm dọa là cảnh: “Cách một hồi lâu, Thị Lựu ở trong buồng cất tiếng kêu rằng:

- Cha thằng Sung, a.
- Giống gì?

- Vô biểu một chút.

Trần Văn Sửu lồm cồm ngồi dậy đi gài cửa, bùng đèn đem đổ trên bàn thờ mà tắt, rồi mon men đi vô buồng, miệng cười ngòn ngòn, vì đã quên hết những điều Hương tuần Tam nói hồi trưa đó rồi”. Vũ Ngọc Phan trong *Nhà văn hiện đại*, Bùi Xuân Bào trong *Le roman Vietnamien contemporain*, Nguyễn Khuê trong *Chân dung Hồ Biểu Chánh* đã rất mực tán dương đoạn văn ngắn gọn mà hóm hỉnh, có thần sắc này. Một điều rất đáng ghi nhận là ở Hồ Biểu Chánh đã chú ý nhiều đến lời tả bên cạnh lời kể, đánh dấu sự tăng trưởng tư duy tiểu thuyết mang tính hiện đại ban đầu ở văn phẩm của ông so với truyện kể hầu như rất ít lời tả. Nhờ thế mà trong tiểu thuyết của ông, đã có không ít những bức tranh tả chân dung nhân vật, tả cảnh nông thôn và thành thị của Nam Bộ, gây hứng thú nhất định cho người đọc. Đây là một bức tranh quê ở Nam Bộ: “Bác Ái đi được một khúc xa xa, tới một cái cầu ván bắc qua xẻo ông Thục, bèn đứng trên cầu mà ngó vô trong đồng, thấy đồng ruộng mênh mông, lúa có chỗ chín, có chỗ còn đương trở rồi gió chiều thổi vật qua ngã lại, xem chẳng khác nào như vùng hồng chiếu mặt biển, sóng dợn thấy xanh vàng. Đầu cầu phía bên này có mấy bụi tre, gió thổi đưa treo treo dường như ai đưa vọng bên tai còn đầu cầu phía bên kia có một cái nhà lá xiêu vẹo, cửa im im chẳng khác chòi hoang miếu bỏ” (*Một chữ tình*). Còn đây là cảnh Sài Gòn về đêm: “Cuộc chợ đêm Sài Gòn đã mở cửa bữa trước rồi mà tới bữa sau mới bảy giờ, mấy nẻo đường vòng theo chợ, thiên hạ nườm nượp, kẻ ngồi xe, người thả bộ, đổ vô mấy cửa, riu rít như bị gió đùa, cuộn cuộn như dòng nước chảy. Tại cửa lớn, người ta tụ lại chặt nút, trai chải đầu láng chuốt, gái thoa môi đỏ lôm, già ngâm điếu thuốc phì phì, khói bay từng bùng, mẹ đặt bầy con, đứa chạy trước nghênh ngang, đứa theo sau núc ních, kêu nhau inh ỏi. Tốp chen lấn mua giấy, tốp ùng ùng vô cửa. Người mặc y phục hoàng chung lộn với kẻ bình dân lao động không ai ngại chi hết mà coi ra thì trên gương mặt mọi người đều có vẻ hân hoan hơn hờ, vì ai cũng biết chắc trong giây

Lịch sử văn học Việt Nam

phút đây sẽ được xem thấy nhiều cuộc vui để thỏa chí háo kỳ, hoặc để tạm quên các sự cực khổ của loài người trên trần thế” (*Tử hôn*). Như đã nói, ở Hồ Biểu Chánh ngôn ngữ độc thoại, độc thoại nội tâm của nhân vật chưa có nhiều nhưng không phải không có. Trong *Một chữ tình*, khi nghe tin chồng chết, Xuân Hoa tự nói thầm: “Anh ơi! Em chẳng biết liệu thế nào đáng làm cho anh thấy cái lòng trinh bạch của em, vậy nên em nguyện thầm với anh rằng anh chết vì em thì em chết vì anh, mà trước khi em chết thì em cũng sẽ đầy đọa cái thân đáng bồi thường sự khổ não của anh trong mấy tháng. Xin anh chờ em, em chẳng giây phút nào mà quên anh đâu. Đợi em xuống rồi em sẽ mổ ruột em ra cho anh soi lòng soi dạ em”. Trong *Ngọn cỏ gió đùa*, thiên hộ Trần Chánh Tâm (tức Lê Văn Đố) cũng đã bộc lộ một cơn sóng lòng qua những lời độc thoại nội tâm: “... Ra chịu tội thì khỏi hổ với lương tâm, song hết thế cứu giúp cả ngàn người nghèo khổ nữa. Còn như nín luôn thì cả ngàn người được nhờ, song mình đối với Phật Trời, chắc cả đời phải ăn năn hổ thẹn...”. Đúng là trên phương diện ngôn ngữ, ngòi bút tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh đang có sự bứt xé, cố vươn ra khỏi hình thức ngôn ngữ truyện kể truyền thống để tăng dần yếu tố hiện đại, tạo đà cho việc xây dựng nền tiểu thuyết hiện đại Việt Nam đi tới định hình và có thành tựu lớn sau đó.

*

* *

Trong dòng chảy của lịch sử văn học dân tộc, xét riêng về thể loại truyện, đặc biệt là truyện văn xuôi, thiết nghĩ không ai xứng đáng bằng Hồ Biểu Chánh với tư cách là cái cầu nối bề thế giữa các hình thức thể loại truyện trung đại với nền tiểu thuyết hiện đại. Từ đó, với nền tiểu thuyết hiện đại, Hồ Biểu Chánh cũng xứng đáng là người tiên phong đặt nền móng một cách vững chãi. Không những thế, theo nhà nghiên cứu

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Nguyễn Huệ Chi, tự Hồ Biểu Chánh đã làm nên một dòng tiểu thuyết riêng trong nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại⁽¹⁾. Cho dù công chúng đến với tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh có chỗ đông có chỗ thưa, lúc nhiều lúc ít, nhưng cho đến nay vẫn chưa bao giờ trống vắng. Trong khoảng mười lăm năm trở lại đây, nhiều tiểu thuyết của ông đã được tái bản. Một số tác phẩm như *Ngọn cỏ gió đùa*, *Con nhà nghèo*, *Chúa Tàu Kim Quy* đã được chuyển thể vào phim truyện, được đông đảo khán giả đón nhận thích thú mà một phần quan trọng là nhờ có sự nâng đỡ của nguyên tác văn học. Chỉ tiếc là công việc nghiên cứu chuyên sâu vào văn nghiệp, đặc biệt là tiểu thuyết của ông vẫn chưa thật tương xứng với chính nó. Những gì được trình bày trên đây chủ yếu vẫn đang ngừng ở phạm vi giai đoạn đầu trong quá trình sáng tác liên tục bền bỉ gần nửa thế kỷ của tác giả và như thế thì vẫn là một sự bất cập.

1. Lời tựa *Tiến bực bạc tiền* (tái bản), NXB TP. Hồ Chí Minh, 1989.

Chương XVII

HOÀNG NGỌC PHÁCH^(*) **(1896-1973)**

1. NHÀ GIÁO HOÀNG NGỌC PHÁCH

Sinh ngày 20-8-1896 ở xã Tùng Ảnh (trước là xã Yên Đồng, tổng Việt Yên), huyện Đức Thọ, tỉnh Hà Tĩnh; về sau theo gia đình chuyển ra ở ấp Đồng Côi, huyện Thuận Thành, tỉnh Bắc Ninh. Thuở nhỏ học chữ Nho với anh ruột và với bố là cụ Hoàng Mộng Căn. Năm 1911, học chữ Pháp ở ấp Thái Hà. Năm 1912, học trường Hàng Vôi. Năm 1914, đỗ bằng tiểu học Pháp - Việt và trúng tuyển vào học trường Trung học Bảo hộ - tức trường Bưởi.

Năm 1919, ông “xách ba bằng” đi thi và trúng tuyển vào trường Cao đẳng Sư phạm (Ban Văn học) - một trong bảy trường chuyên nghiệp bậc Đại học có ở Đông Dương, với ước nguyện trở thành nhà giáo, nhà văn.

Năm 1922, sau khi tốt nghiệp Cao đẳng Sư phạm, ông được bổ làm giáo sư dạy Văn lần lượt ở các trường Nam Định, Hải Phòng, Lạng Sơn, Bắc Ninh suốt từ những năm 20 cho đến Cách mạng Tháng Tám - 1945.

Sự nghiệp khảo cứu, bình luận, nghiên cứu văn hóa, văn học dân tộc - để làm sáng rõ cái vốn tri thức, kiến thức mà bất cứ nhà giáo nào được gọi là uyên thâm cũng cần phải có, đó là nét cơ bản để bổ sung vào chân dung nhà giáo Hoàng Ngọc Phách, người vốn có một lòng yêu rất nồng nàn nền Quốc văn, nền văn chương tiếng Việt. Nền Quốc văn ấy lúc này đang rất cần những nỗ lực để thành phương tiện thực hiện trọng

^(*) GS. Phong Lê viết.

trách canh tân và phát triển đất nước, nổi lên trong cuộc chuyển giao giữa hai thế kỷ XIX và XX.

Hoạt động của Hoàng Ngọc Phách và lớp bạn bè cùng sở thích, cùng chí hướng với ông trong những năm học Cao đẳng Sư phạm (1919-1922) đã được ông hồi nhớ lại như sau trong một bài trả lời phỏng vấn: “Chúng tôi ít làm thơ, chuyên viết văn xuôi, hằng hái tìm một lối để dung hòa hai văn hóa Đông Tây; nói hẹp lại là hai văn hóa Pháp - Việt, trong phạm vi văn chương, luân lý, giáo dục... Khi làm việc, chúng tôi luôn luôn được trực tiếp với các bậc đàn anh: cụ Vĩnh, cụ Quỳnh, cụ Tố... Ở trường Bác Cổ, chúng tôi để bạn Nguyễn Phò; ở *Nam Phong*, bạn Hoàng Tích Chu. Tuy bận nhiều công việc trong trường, chúng tôi vẫn giúp mấy tờ báo. Hồi đó tôi viết nhiều trong các báo chí, nhất là *Nam Phong*, đã có nhiều cuộc bút chiến về tư tưởng Đông Tây. Cái đề mục *Văn chương với nữ giới* kéo dài ra đến mấy tháng...”⁽¹⁾.

Đó cũng là mối quan tâm chung của cả một thế hệ trí thức mới, gồm cả Nho học và Tây học.

Mối quan tâm trước hết dành cho chữ viết và câu văn tiếng Việt, nhằm xây dựng một nền văn chương Quốc ngữ, một nền văn thơ tiếng Việt.

Ở những người đi trước ông như Trương Vĩnh Ký, Phan Kế Bính, Nguyễn Văn Tố, Bùi Kỷ, Nguyễn Văn Vĩnh, Phạm Quỳnh.

Ở những lớp người đi sau ông như Nguyễn Huy Tưởng, các nhà Thơ mới, Thạch Lam, Nguyễn Tuân, Nguyễn Công Hoan, Nam Cao, Tô Hoài.

Nhật ký ngày 19-12-1930 của Nguyễn Huy Tưởng ghi: “Phận sự một người tầm thường như tôi muốn tỏ lòng yêu nước thì chỉ có việc viết văn Quốc ngữ thôi”⁽²⁾.

1. Lê Thanh, *Cuộc phỏng vấn các nhà văn*, NXB Đời mới, H., 1943.

2. Nguyễn Huy Tưởng, *Nguyễn Huy Tưởng: Văn và người*, NXB Hội Nhà văn, H., 1991, tr.58.

Lịch sử văn học Việt Nam

Cả một thế hệ các nhà Thơ mới, những năm 30, theo Hoài Thanh đã “dồn tình yêu quê hương trong tình yêu tiếng Việt”⁽¹⁾.

Bây giờ nhìn lại quả khó tránh khỏi những băn khoăn về các ý kiến trên, thậm chí có thể còn đặt ra các nghi ngờ... Nhưng nếu lùi lại cùng thời với họ vào phần đầu thế kỷ XX, khi đất nước còn trong nô lệ, khi tất cả những gì gắn với dân tộc và văn hóa dân tộc đều bị coi khinh, khi những tiếp xúc đầu tiên với nền văn minh phương Tây đang hé ra những ánh sáng hy vọng cho sự canh tân đất nước... thì mới thấy chỉ riêng *tiếng nói* và *chữ viết* cũng đã có thể là nơi cho con người gửi gắm một phần tình yêu đất nước. Hơn nữa, khi không có hoàn cảnh hoặc chưa đủ sự dũng cảm để tham gia cách mạng thì cũng chỉ trong phạm vi đó con người mới có chút ít tự do để phô bày chút ít tình yêu nước.

Hẳn phải với một nung nấu âm thầm như thế mới có thể là động lực để cho câu văn tiếng Việt chỉ trong hơn hai thập niên, tính từ khởi điểm Tản Đà, Hồ Biểu Chánh, Hoàng Ngọc Phách... đến cuối những năm 30, đầu 40 với các tên tuổi Nguyễn Tuân, Vũ Trọng Phụng, Thạch Lam, Nam Cao, Nguyên Hồng, Tô Hoài... có được những đổi thay và phát triển nhanh gấp vượt tới sự hoàn thiện.

Như vậy, trong cái trọng trách đối với nền Quốc văn ấy, cùng với nhiều người khác, trước và sau, Hoàng Ngọc Phách đã thực hiện với bao nhiệt tâm của một thanh niên yêu văn, rồi của một thầy giáo dạy văn, gắn với các hoạt động ở Hội Trí tri, Hội Khuyến học mà ông thường là Hội trưởng ở các tỉnh ông được bổ nhiệm làm thầy. Ông thầy dạy Quốc văn ấy đã biến các giờ “anamit” thành các buổi bình văn lý thú, khiến học sinh nghe rất say sưa. Thầy không chỉ thực hiện chức trách của mình trên bục giảng ở nhà trường mà còn mở rộng phạm vi ảnh hưởng qua các cuộc nói chuyện và bình luận văn chương ngoài đời. Nhưng những ý hướng thâm trầm đó, dầu chỉ là kín đáo, vẫn khó lọt qua được tai mắt của chính quyền thực dân. Chúng đã thuyết chuyển ông từ Nam Định

1. *Thi nhân Việt Nam: Một thời đại trong thi ca*, NXB Văn học, H., 1988, tr.46.

ra Kiến An, rồi từ Hà Nội lên Lạng Sơn; và có lúc đã buộc ông thôi dạy Quốc văn để chuyển sang dạy văn Pháp, và Sử, Địa. Nhưng kể cả sự hoán vị đó đâu phải là hết đất cho con người gửi gắm, phô bày. Đâu phải là ít những trang văn Pháp nói được bao ngụ ý sâu xa về tình yêu quê hương xứ sở.

Từ sau 1945 Hoàng Ngọc Phách vẫn tiếp tục công việc giảng dạy đồng thời với các chức trách được giao gắn với việc quản lý ngành giáo dục trong những năm đầu nền Dân chủ Cộng hòa như Hiệu trưởng trường Trung học Hàn Thuyên; Giám đốc học khu Bắc Ninh; Giám đốc giáo dục Chiến khu 12, rồi Liên khu I; Giám đốc trường Cao đẳng Sư phạm Trung ương; Thanh tra học vụ toàn quốc; phụ trách Ban Tu thư ở ATK (An toàn khu).

Trong Đại hội văn hóa toàn quốc lần thứ II, tháng 7-1948 ở Việt Bắc ông được phân công đọc báo cáo với tư cách Trưởng Ban Giáo dục, một trong ba Ban: Văn hóa, Khoa học và Giáo dục của Đại hội.

Trong buổi bế mạc Đại hội văn nghệ toàn quốc lần thứ II, năm 1957 ở Hà Nội, là người cao tuổi nhất⁽¹⁾ ông thay mặt Đoàn Chủ tịch phát biểu chào mừng Chủ tịch Hồ Chí Minh. Ở Hội nghị này, tác giả *Nhật ký trong tù* đã nói một ý rất thân mật và khiêm nhường: “Cụ Hoàng vừa nói với tôi rằng tôi là một nhà văn nghệ, nhưng tôi chỉ nhận tôi là một người yêu văn nghệ chứ không phải là một nhà văn nghệ”.

Những trường có lịch sử lâu năm và sau 1945 đều là trường lớn và trở thành trung tâm giáo dục cho cả một vùng như Lê Hồng Phong (Nam Định), Ngô Quyền (Hải Phòng), Hàn Thuyên (Bắc Ninh), Phan Đình Phùng (Hà Tĩnh) đều có sự đóng góp của ông ở tư cách người quản lý hoặc người thầy.

Giảng dạy và bình luận, nghiên cứu văn học, đó là những việc gắn bó với nhau, và hỗ trợ cho nhau; và do vậy mà cùng đồng hành với nhau trong suốt cuộc đời Hoàng Ngọc Phách, tính từ những bài diễn thuyết

1. Lúc này Hoàng Ngọc Phách 61 tuổi, Tú Mỡ 57 tuổi, Đặng Thai Mai 55 tuổi.

Lịch sử văn học Việt Nam

của ông về Hồ Xuân Hương, về *Truyện Kiều* những năm 20, 30 thế kỷ XX cho đến các công trình văn bản và nghiên cứu về *Cung oán ngâm khúc* (1957), về Nguyễn Khuyến (1957), Tú Xương (1958), Nguyễn Công Trứ (1959), về *Thơ văn yêu nước và cách mạng*, 4 tập (1959-1960), về *Nhị độ mai* (1960), về Phan Chu Trinh... khi ông ngoài tuổi 60 về làm việc ở Ban Tu thư Bộ Giáo dục, rồi về công tác ở Viện Văn học, trước khi nghỉ hưu năm 1963.

Nhóm văn học Lê Quý Đôn mà ông là trụ cột gồm các nhà văn, nhà nghiên cứu Vũ Đình Liên, Huỳnh Lý, Trương Chính, Đỗ Đức Hiếu đã triển khai ngay công việc biên soạn các công trình về lịch sử văn học dân tộc để đáp ứng cho nhu cầu giảng dạy ở bậc Đại học Việt Nam ngay sau ngày hòa bình lập lại.

Nhà giáo Hoàng Ngọc Phách quả đã để lại một dấu ấn sâu đậm trong tâm trí nhiều thế hệ bè bạn và học trò của ông. Không phải chỉ vì tri thức mà còn là vì cốt cách, đạo đức, phong độ mẫu mực của ông. Những hồi ức và kỷ niệm của nhiều thế hệ bạn bè và học trò vào ngày ông mất là 24-11-1973, và sau này, vào dịp kỷ niệm 90 năm sinh của ông, năm 1986, chúng tôi điều đó.

Tú Mỡ Hồ Trọng Hiếu, sinh năm 1900, bạn đồng học, nổi tiếng là chủ tướng trường “thơ thối”, tức loại thơ châm biếm, chế giễu bên cạnh Hoàng Ngọc Phách và Nguyễn Phò (gọi tắt là Phách - Phò) chủ tướng trường “thơ thơm” (tức loại thơ đứng đắn, nghiêm chỉnh) - hai “trường phái” thơ nổi danh trong đám học trò trường Hàng Vôi - Tú Mỡ có tình bạn lâu dài với Song An và thường được Song An chỉ dẫn cho cách làm thơ.

Ngày 25-1-1973, đúng mười tháng trước ngày Hoàng Ngọc Phách qua đời, Tú Mỡ có bài thơ “viếng sống” ông:

*Mấy lời thăm hỏi bác Song An
Có phải va li đã sẵn sàng
Công việc trần gian đã trọn vẹn
Đường về tiên giới rất xênh xang*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*Đây thẳng bổ lều thơ tình nghịch
Đấy bạn “co le” nghĩa cũ càng
Bác thượng thọ rồi tôi cũng thượng
Bác ra tàu trước đệ còn khoan.*

Hắn vừa đúng như câu thơ vừa chân thực vừa vui hóm của Tú Mỡ: ở tuổi 77, Hoàng Ngọc Phách đã “trộn vện” “công việc trần gian” để chuyển sang cuộc hành trình “xênh xang” “về tiên giới”.

Kém Song An bốn tuổi, Tú Mỡ rồi sẽ “ra tàu” sau người bạn được ông “viếng sống” ba năm.

Đồng chí Trường Chinh trong ngày ông mất đã viết và đánh giá về ông như sau: “Tôi ghi nhớ mãi công ơn của Cụ những năm học ở trường Cao đẳng tiểu học Nam Định. Sự tiếp thu nền văn hóa tư tưởng của cụ có ảnh hưởng lớn đến sự nghiệp cách mạng của tôi” (...) “Cụ là một nhà văn yêu nước và cách mạng. Cụ đã sống một cuộc đời trong sạch, đã đào tạo nên nhiều thế hệ thanh niên yêu nước và làm cách mạng. Hồi đó thì Cụ chỉ có thể làm được như vậy thôi”.

Trong lớp học trò của ông, gồm các khóa từ cuối những năm 20 đến đầu những năm 30 thế kỷ XX ở trường Bô-nan Hải Phòng có các văn nghệ sĩ Thế Lữ, Nguyễn Huy Tưởng, Văn Cao... Nhiều người khác sớm tham gia phong trào yêu nước và cách mạng đều được ông kín đáo che chở và giúp đỡ.

Nhà giáo Nguyễn Lâm đã viết về bậc đàn anh Hoàng Ngọc Phách như sau:

“Khi tôi còn là học sinh trường Bưởi tôi đã được đọc quyển *Tổ Tâm*, và cũng như các thanh niên học sinh thời đó, rất cảm phục văn tài của cụ Phách. Cũng phải nói chính vì sau khi đọc *Tổ Tâm*, tuy còn là học sinh, tôi đã học tập gương cụ Song An mà viết quyển tiểu thuyết đầu tiên *Cậu bé nhà quê* (...)

Tôi rất cảm phục trình độ học thức, những hiểu biết về văn học và nhất là đức độ của cụ, nhưng rất tiếc là không được ở gần để thụ giáo”⁽¹⁾.

1. Thư riêng, tài liệu do gia đình cung cấp.

Lịch sử văn học Việt Nam

Phải nói thêm là kiểu mẫu nhà giáo Hoàng Ngọc Phách như được ghi nhớ trong ký ức các thế hệ học sinh không phải là nhiều trong thế kỷ XX. Trên lĩnh vực giáo dục, văn chương, cùng thế hệ với Hoàng Ngọc Phách có thể nói đến Nguyễn Văn Tố (1889-1947), Lê Thuộc (1891-1975), Dương Quảng Hàm (1898-1946), Cao Xuân Huy (1900-1983), Đặng Thai Mai (1902-1984), Đào Duy Anh (1904-1988)... Ở vào nửa sau thế kỷ, và càng vào cuối thế kỷ, khi đã có độ lùi, và độ lùi càng xa, thì những chân dung như nhà giáo Hoàng Ngọc Phách càng hiếm.

Qua chân dung Hoàng Ngọc Phách, cũng như chân dung những người thuộc thế hệ của ông như đã nêu trên, chúng ta được chứng kiến và khẳng định nghề giáo thật là một nghề cao quý; nghề giáo xứng đáng nhận sự kính trọng và biết ơn không chỉ của những người thuộc các thế hệ trực tiếp là học trò, hoặc học trò của học trò mà là của mọi lớp người, của toàn xã hội.

2. NHÀ VĂN SONG AN

Thế nhưng, không chỉ là người thanh niên yêu văn, là thầy giáo dạy văn, Hoàng Ngọc Phách còn là, và trước hết là một nhà văn.

Bút hiệu Song An của ông là được đặt dựa theo tên xã và tên tổng cũ của quê sinh: làng Yên Đồng, tổng Việt Yên, nay là xã Tùng Ảnh, huyện Đức Thọ, tỉnh Hà Tĩnh.

Những năm 20 thế kỷ XX ông thường giao thiệp hoặc có quan hệ thân thiết với các nhà nho, nhà văn nổi tiếng đương thời như Phan Điện, Tản Đà, Trần Tuấn Khải, Hoàng Tích Chu...

Không chỉ là nhà văn, ông còn là người đóng vai trò mở đầu cho văn xuôi Việt Nam hiện đại.

Vai trò mở đầu, ngay từ giữa những năm 20 đã được trao cho tiểu thuyết *Tổ Tâm*.

Mở đầu cho nền tiểu thuyết mới.

Mở đầu cho trào lưu văn học lãng mạn trong văn học Việt Nam.

Tổ Tâm ra mắt bạn đọc vào năm 1925, nhưng nếu tính trong phạm vi công chúng hẹp, thì sự sôi nổi đón đợi tác phẩm đã đến sớm hơn, ngay

vào năm 1922, khi bản thảo chép tay của tác giả đã được xé lẻ để chuyển tay nhau đọc và truyền tụng trong đối tượng đọc là sinh viên các trường cao đẳng ở Hà Nội, rồi được in trong một Kỷ yếu của Hội Cao đẳng ái hữu.

Ở mỗi người viết văn thường có quá trình chuẩn bị, có khi là âm thầm và khá dài; nhưng với Hoàng Ngọc Phách thì đó là sự xuất hiện lập tức gây dư luận sôi nổi, và không chỉ là chuyện khen-chê. Nó còn là cả một tác động tâm lý, gây nên các hiệu ứng xã hội. Người ta nói đến chuyện có biết bao thanh niên đã khóc khi đọc *Tổ Tâm*. Nhiễm khí hậu buồn sầu của thời thế có cặp nam nữ cùng ôm nhau nhẩy xuống hồ trong các cuộc tự tử vì tình; khiến cho tác giả *Tổ Tâm* bị gán tội. Hiệu ứng xã hội có vẻ như là sự kết án tác giả về mặt luân lý, nhưng là một kết án mà người gây án lại được tôn vinh. Tác giả kể: “Lần in thứ nhất có 3000 quyển, chỉ trong nửa tháng là bán hết ngay. Có độc giả không mua được bèn đưa tiền trước để mua sách in lần thứ hai. Sách bán ra dư luận rất xôn xao. Nam nữ thanh niên thì hết sức khen ngợi. Có người viết thư cho tác giả tỏ ý hoan nghênh. Các cụ già thì chê bai mạt sát”.

Ở thời điểm gió Á mưa Âu, phân tranh cũ mới này, phải nói là sự nhạy cảm với cái mới đều thuộc về lớp trẻ. Có điều đáng chú ý là dư luận thì sôi nổi nhưng phát ngôn chính thống trên báo chí của giới nghề nghiệp thì lại rất dè dặt. Ý kiến phát biểu đầu tiên trên văn bản, năm 1922, là của Lê Hữu Phúc, bạn thân của Song An: “Quyển tiểu thuyết ra đời khi sớm quá, lại viết theo một lối mới, ta chưa từng xem quen”. Để, phải đến hơn 10 năm sau, vào năm 1933, trong sách của mình, nhà phê bình Thiều Sơn mới có thể sơ kết một cách dè dặt: “Sách nhiều người mua, nhiều người đọc, nhiều người cho là hay mà thiệt không ai dám công nhiên tỏ ra cái thái độ hoan nghênh nó cả. Vì nó mới quá!”.

Có điều, cả sự sôi nổi về phía độc giả, và sự e dè của giới phê bình, dẫu khen hoặc chê, hoặc phân vân giữa khen và chê, cả hai đều vẫn cùng nhau tồn tại để nghe ngóng và thể nghiệm dần dần sự thắng thua trong diễn biến của thời cuộc và theo tâm thế xã hội. Những chuyển động của đời sống theo gia tốc của lịch sử hướng về sự phát triển của đời sống đô

thị, sự phát triển của các giai tầng tiểu tư sản, sự hình thành và gia tăng các quan hệ tư sản sẽ là cơ sở cho sự thất thế, rồi thất bại của nền luân lý phong kiến và chế độ đại gia đình - đó chính là xu thế, là hậu thuẫn “bất khả kháng” cho sự ra đời của *Tổ Tâm*, rồi sự thắng lợi của *Tổ Tâm*, để khép lại sự phân đôi trong dư luận.

*** *Tổ Tâm* với nền tiểu thuyết mới**

Đó là một cuốn tiểu thuyết mới đúng như ý đồ và mong muốn của tác giả là “viết một quyển tiểu thuyết khác hẳn những tiểu thuyết đã có, cả về hình thức lẫn tinh thần”⁽¹⁾.

Mới về đề tài. Truyện viết về tình yêu “toàn tòng”, “một trăm phần trăm”, không một chút pha tạp. Có nói đến gia đình, hoặc sự nghiệp và nghĩa vụ thì cũng chỉ là làm nền, là điểm xuyết để tôn lên sắc diện và ý vị của tình yêu.

Tình yêu vốn là hoạt động của con tim, là mối quan hệ giữa hai người khác giới. Nó có lời, nhưng là lời chỉ cần được hiểu ở người trong cuộc. Nó còn hiện diện ở ngoài lời, và phần “vô ngôn” này mới thật quan trọng. Nơi diễn biến của nội tâm. Nơi các trạng thái tâm lý... *Tổ Tâm*, do thế xứng đáng được gọi bằng “ái tình tiểu thuyết” là loại sách đến đầu thế kỷ XX đã có thể tham gia vào nền kinh tế thị trường và trở thành loại sách “bán chạy” cùng với các loại sách kiếm hiệp, trinh thám, phiêu lưu... Nhưng tác giả lại là nhà giáo, và chủ ý viết *Tổ Tâm* của ông không phải để câu khách. Ông chỉ muốn viết một cuốn tiểu thuyết mới về “hình thức” và “tinh thần”. Cái mới đó ông đã tìm được trong hình thức của các tiểu thuyết thuộc trào lưu lãng mạn phương Tây; và về nội dung là sự khai thác phía bề sâu, bề trong của đời sống tinh thần và tâm lý con người.

Cả hai phương diện *hình thức* và *tinh thần* như vậy cố nhiên đều mang phẩm chất đứng đắn, nghiêm trang - và hẳn là như thế nên nó được nói đến như là cuốn *tiểu thuyết tâm lý* đầu tiên, để phân biệt với các

1. Theo Lê Thanh, *Cuộc phỏng vấn các nhà văn*, sdd.

loại tiểu thuyết khác như “lịch sử tiểu thuyết”, “phong tục tiểu thuyết”, “xã hội tiểu thuyết”, “luân lý tiểu thuyết”... vốn đã khá thịnh hành vào lúc này.

Để xây dựng một cuốn tiểu thuyết tâm lý rõ ràng người viết phải có tri thức tâm lý học và một phương pháp khoa học, đồng thời phải có cái vốn đọc văn học phương Tây - và đó chính là cái mới, là ưu thế mà thế hệ người viết tân học Hoàng Ngọc Phách đã có thể mang lại nơi *Tổ Tâm*. Người đầu tiên xác nhận *Tổ Tâm* là cuốn tiểu thuyết tâm lý là Lê Hữu Phúc, năm 1922: “Độc giả xem quyển *Tổ Tâm* xin nhớ là một quyển tâm lý tiểu thuyết”. Hơn mười năm sau, Song Vân trên *Thanh Nghệ Tĩnh* (số 19 tháng 10 năm 1934) khẳng định lại: “Phương pháp viết truyện của ông (tức H.N.P) là một phương pháp khoa học, có trật tự hẳn hoi, có kết quả xác đáng... Ta nên nghiêng mình trước tác giả cuốn văn tâm lý ấy, vì ông đã mở ra một kỷ nguyên mới trong văn giới nước ta về buổi đó”.

Nếu Song Vân có động tác “nghiêng mình” thì Trương Tửu, một năm sau, trên báo *Loa* (số 25-7-1935) còn tiếp tục “ngả mũ”: “Ông Song An là người đầu tiên dùng Quốc văn viết một quyển tiểu thuyết tâm lý. Thế mà văn ông cũng sáng sủa, lý thú, tao nhã, nhẹ nhàng, thật đáng cho ta ngả mũ chào cung kính”...

Hướng về đời sống tâm lý, *Tổ Tâm* đổi mới hẳn về kết cấu và phương thức miêu tả. Diễn biến truyện không còn theo tuyến tính cũ. Nó lật ngược lại để cho truyện đi theo dòng hồi ức, thành một vòng tròn gấp gờ giữa kết thúc và mở đầu. Nội dung truyện không có mấy hành động mà chỉ là diễn biến tâm lý của hai người yêu nhau, khao khát đến với nhau, với những trở ngại được hiểu là từ bên ngoài - hai bên gia đình. Cốt truyện với cái kết thúc đã được biết trước, nhưng niềm hứng thú vẫn được nuôi dưỡng theo logic của nội tâm nhân vật và sự say đắm của hai tâm hồn yêu nhau.

Truyện “không phải chỉ kể sự kiện mà mô tả những tâm hồn” - nói theo Đào Đăng Vỹ. Truyện “về một người con gái và một người con trai yêu nhau - vấn đề muôn thừa (...). Không có gì đặc biệt cả phải không? Nhưng từ cái “không có gì” ấy, tác giả đã viết cho tới một trăm trang

Lịch sử văn học Việt Nam

thống thiết; cũng với cái “không có gì” ấy tác giả đã làm rung động tất cả những trái tim của thế hệ ông⁽¹⁾. Phải chăng, những ai đang yêu đều có thể tìm thấy ít nhiều ở tác phẩm của buổi đầu nền văn xuôi Quốc ngữ này một thứ gương soi, một chỉ dẫn cho nhận biết và xử sự trong trường tình?

Từ *Tổ Tâm*, chỉ ngót mười năm sau sẽ hình thành cả một khuynh hướng mới cho tiểu thuyết theo lối tâm lý ái tình mà *Tổ Tâm* đã mở, với vai trò tiếp nối và phát triển của Khái Hưng và Nhất Linh trong Tự lực văn đoàn. Nó không chỉ là sự đoạn tuyệt hẳn với lối viết cũ chỉ dựa vào sự kiện và cốt truyện, và cốt truyện càng có lăm tình tiết li kì càng tốt, mà cũng khác với tất cả các tiểu thuyết cùng thời hoặc trước đó của các tác giả đã rất được quen biết như Hồ Biểu Chánh, Trọng Khiêm, Nguyễn Tử Siêu, Nguyễn Trọng Thuật... Ngay cả Đặng Trần Phát (1902-1929) là người có vốn Tây học, được đào tạo trong nền học Pháp - Việt, và từng viết báo, viết văn bằng tiếng Pháp, thế nhưng hai cuốn tiểu thuyết làm nên sự nghiệp văn chương của ông là *Cành hoa điểm tuyết* (1921) và *Cuộc tang thương* (1923) vẫn là viết theo lối cũ. Hai cuốn tiểu thuyết ra đời gần như cùng lúc và cùng thời với *Tổ Tâm*, chủ trương nói “cái buồn, cái thảm, cái khổ” ở đời, nhưng xem ra lại vẫn chưa gây được dư luận, có lẽ vì nó chưa tạo được một xu hướng mới, cũng chưa gợi được một tiếng nói riêng, một dấu ấn riêng trong dòng văn chương phê phán xã hội và giáo hóa đạo lý.

*
* *

Để xác định *Tổ Tâm* như một tiểu thuyết ái tình tưởng cũng nên dừng lại ở tình yêu Tổ Tâm - Đạm Thủy để làm rõ thêm các phẩm chất mới của nó, so với tất cả những mối tình của các cặp bạn tình, của các cặp giai nhân - tài tử đã có trong văn học cổ điển. Đây là một tình yêu không đi đến hôn nhân. Không là tình yêu do hôn nhân, hoặc trong hôn

1. Báo *Patrie Anamite*, số 6, 2-1938.

nhân. Cả Tố Tâm và Đạm Thủy, ngay trong say đắm của tình yêu vẫn đều tránh không nói tới cái kết thúc hôn nhân. Bởi lẽ việc hôn nhân của họ đã được hai bên gia đình sắp đặt rồi. Và họ không hề có ý cưỡng lại.

Đây là lời bộc bạch của Tố Tâm: “Em chỉ buồn vì một nỗi em quá rối lòng anh và để phiền đến người sẽ cùng anh nên gia thất. Việc gia thất của anh em đã biết trước, biết từ lúc em quen anh được ít lâu. Em vẫn hiểu rằng cuộc đời em là cuộc đời vẫn vợ, ái tình của em là ái tình vô hy vọng, nhưng em đã đem lòng yêu anh thì em cứ biết yêu anh, em lấy tình luyến ái của anh em ta làm khuây khỏa, còn về sau em phó mặc khuôn thiêng”.

Giá mà họ cưỡng lại !

Nhưng nếu họ có ý thức cưỡng lại, muốn cưỡng lại và biết cách cưỡng lại thì hẳn chắc tiểu thuyết *Tố Tâm* sẽ mang một âm hưởng khác và chẳng còn mấy ý vị đắm say, lãng mạn như đã có.

Nói cách khác, các nhân vật chính ở đây vẫn là “nạn nhân”, nhưng là “nạn nhân tự nguyện”.

Họ đã sống theo những thôi thúc của nội tâm, của tình yêu; sống hết mình cho tình yêu, bất chấp nó từ đâu tới, và đi tới đâu. Để cho ở đây tình yêu được thăng hoa, được kết thành hoa trái là chính nó. Một tình yêu thể theo tiếng nói của con tim, chứ không là lý trí. Một tình yêu là tình yêu chứ không lẫn vào bất cứ trạng thái tình cảm nào khác. Một tình yêu chỉ lắng nghe tiếng lòng bên trong chứ không để tâm gì đến tam tòng tứ đức, công dung ngôn hạnh. Và có lẽ chưa hẳn là cuối cùng, một tình yêu không phải để chứng minh: “Đời là bể khổ, tình là dây oan” (như di bút của Tố Tâm: nhờ người yêu để lại trên nắm mộ của mình mấy chữ: “Đây là mồ một người bạc mệnh chết vì hai chữ ái tình”). Trái lại, cả cuốn truyện, khi đi vào diễn biến tâm lý và dựng chân dung tâm hồn hai con người yêu nhau, tác giả lại cho thấy sự ngầm chứa chính hạnh phúc của ái tình trong biết bao là say mê, là đắm say, là nhớ nhung và khắc khoải.

Một diễn biến và kết thúc như thế trong bối cảnh tinh thần những năm 20 thế kỷ XX ở nước ta quả thật là mới mẻ và rất có ý nghĩa.

Lịch sử văn học Việt Nam

Tình yêu trong *Tố Tâm* do vậy mà trở thành một thứ men say, một sức quyến rũ gần như chưa có trong bất cứ tác phẩm văn chương Quốc ngữ nào, kể cả ngắn và dài, trước nó và đồng thời với nó. Cái sức quyến rũ đến có thể gây mê, làm đắm đuối con người, như trong *Kiểu*, và phần nào, trong *Phan Trần* và *Sơ kính tân trang*:

Mê gì mê đánh tổ tôm

Mê ngựa Hậu bồ, mê nôm Thúy Kiều.

Đàn ông chó kể Phan Trần

Đàn bà chó kể Thúy Vân - Thúy Kiều

Điều đáng lưu ý là tuy đắm say, khắc khoải nhưng tình yêu trong *Tố Tâm* không hề nhuộm màu vật dục. Những con người yêu nhau ở đây rất đam mê, say đắm, nhưng họ không bao giờ đi quá các giới hạn cho phép, ngay cả trong ý nghĩ. Trong yêu nhau họ vẫn tỉnh táo lo cho sự an toàn của nhau; và riêng *Tố Tâm*, nàng luôn nghĩ đến sự hy sinh cho hạnh phúc của người tình.

Cuốn tiểu thuyết có nhiều đoạn văn lâm ly réo rắt, khiến nhiều thanh niên nam nữ phải rỏ lệ, nhưng không phải tất cả chỉ đơn thuần một gam màu bi lụy.

Có thể nói cuốn sách khởi đầu cho nền tiểu thuyết mới trong văn học hiện đại Việt Nam, và dòng văn chương lãng mạn Việt Nam là một cuốn sách trong sáng, lành mạnh. Nghe có vẻ lạ, nhưng chính là như thế.

*
* *

Cuốn sách với hai nhân vật, và câu chuyện tình với kết thúc bi thảm là cái chết của cô gái trong *Tố Tâm* đã gây tranh luận sôi nổi và tạo nên các hiệu ứng xã hội không bình thường trong những năm 20 thế kỷ XX. Không ít người đọc, cả nam và nữ, khóc như mưa. Có những cặp tình nhân cùng ôm nhau nhảy xuống hồ, khiến cho tác giả *Tố Tâm* bị kết tội... Sự sôi nổi trong dư luận chung quanh *Tố Tâm* còn kéo dài ngót 10 năm sau khi sách ra đời, cho đến nửa đầu những năm 30.

Thế nhưng có điều đáng chú ý là lớp người như Tố Tâm và Đạm Thủy trong buổi giao thời đầu thế kỷ XX vẫn chỉ thuộc vào một tí lệ nhỏ, rất nhỏ trong xã hội. Đạm Thủy, chàng sinh viên Cao đẳng - vào cái thời cả Đông Dương chỉ có 7 trường Cao đẳng, và số sinh viên của mỗi trường là rất ít ỏi - đương nhiên là thuộc con số hiếm hoi của lớp thanh niên trí thức bậc cao. Họ trở thành lớp người rất có giá đối với phụ nữ: “Phi Cao đẳng bất thành phu phụ”. Còn Tố Tâm là con nhà gia thế, vừa có nhan sắc vừa có tri thức: “Lúc bé học chữ Nho; đến 15 tuổi, lúc quan Án mất, bà Án về Hà Nội, cô Lan đi học chữ Tây, lấy được bằng Sơ học thì ở nhà buôn bán”.

Tố Tâm ham thích văn chương và còn biết làm thơ. Viết thư cho Đạm Thủy cũng réo rắt, lâm ly không khác gì chàng sinh viên Cao đẳng.

Như vậy xem ra nhân vật là cá biệt, là không phổ biến - nó chỉ có thể là đại diện cho một số ít người. Nhưng tác giả lại vẫn tỏ ra rất tin vào tác động xã hội rộng rãi khỏi giới hạn của một tầng lớp, nhờ vào căn tính nhân loại của người đời: “Phàm ở đời những điều gì có thể chuyển động được một người thì tất chuyển động được nhiều người, vì lòng nhân loại có những dây cảm giác giống nhau, duy chỉ nhiều ít khác nhau và cách cảm xúc hơn hay kém”.

Ta biết đấy, cũng từng là tuyên ngôn sáng tác của những nhà văn theo chủ nghĩa lãng mạn phương Tây: Ôi, sao lại nghĩ tôi không phải là anh!

Diễn biến tâm lý nhân vật và kết thúc *Tố Tâm* là sự tuân thủ đạo lý phong kiến, là chấp nhận chế độ đại gia đình. Nhưng hành vi và hoạt động của nhân vật như viết thư và làm thơ cho nhau, đi chơi bãi biển Đồ Sơn, về quê bắt cào cào, châu chấu, cùng nhau lang thang Ngã Tư Sở, ấp Thái Hà, đền Voi Phục, Hồ Tây, chuyện trò tình tự với nhau trong phòng riêng... thì lại quá mới, có lẽ còn là rất hiếm diễn ra trong sinh hoạt của nam nữ thanh niên lúc đương thời, thậm chí đến vài chục năm sau, đâu dễ đã có nhiều người theo được. Và như thế là cô gái mới Tố Tâm đã đi trước thời đại rất xa ! Nói như nhà phê bình Thiều Sơn: “Một người con gái như thế tức là tiêu biểu cho hạng gái văn minh, chỉ ở những

xã hội văn minh mới có?⁽¹⁾. (Còn ở ta lúc ấy không biết đã đến cái trình độ “văn minh” ấy chưa?). Cùng với Đạm Thủy, cô đã thoát ra khỏi mẫu hình “giai nhân - tài tử” trong văn học cổ điển để trở thành biểu tượng cho những cặp tình nhân kiểu mới như một sản phẩm của Âu hóa. Sống với sự sống tinh thần, tình cảm và tư tưởng, - chứ không phải sống cái sống vật chất, lo lắng hoặc lam lũ - Tố Tâm không chỉ dừng lại ở hình ảnh một người yêu lý tưởng, mà theo suy diễn của Thiếu Sơn, nàng còn hứa hẹn đi xa hơn: “Tố Tâm nếu có thật, và nếu không phải vì thất tình mà chết, tôi dám chắc sẽ là một người hăng hái nhiệt thành mà đem phần son để tô điểm sơn hà hoặc đem gan óc mà đền bồi nợ nước”⁽²⁾. Phải nói Tố Tâm xứng đáng là bậc tiền bối cho tất cả những Loan, Mai, Nhung, Tuyết trong văn chương Tự lực văn đoàn sau này. Thế nhưng, có điều thú vị là cái mới ở Tố Tâm vẫn là cái mới trên nền của truyền thống cũ, đạo lý cũ. Trong vẻ đẹp và cách thức trang điểm sinh hoạt như trùm khăn tua đen, đi xe nhà bánh sắt (chứ không phải bánh cao su), trong cư xử với kẻ thân người sơ, Tố Tâm vẫn là người của nền nếp cũ. Không vênh vang hợm hĩnh; không kệt cớm, lỗ lã; không tha hóa, mất gốc, nhân vật của *Tố Tâm* không phải kiểu dáng những “cô Chiêu Nhi”, những “ông Tây An Nam”, những “cô Kếu - gái tân thời”... vốn sớm trở thành đối tượng thương hại hoặc phê phán trong văn học suốt cả hai thập niên 20 và 30 thế kỷ XX. Thành ra dư luận khen chê *Tố Tâm* quả là sôi nổi và trái ngược, nhưng đâu có đồng tình hoặc phản đối, cả hai phía khen chê đều vẫn dành phần thông cảm và thiện cảm cho nhân vật. Cuối cùng thì tác phẩm càng tạo được một trường lực hấp dẫn rộng rãi trong đời sống thanh niên trí thức thành thị. Đó cũng là một nét đặc sắc trong thành tựu của *Tố Tâm*.

Nhưng nói về ảnh hưởng của *Tố Tâm*, nói đến sự sôi nổi trong dư luận như trên lại cũng vẫn phải xác định thêm lần nữa các giới hạn của nó, trong đời sống thành thị, ở một bộ phận nhỏ thanh niên có học và

1. *Xuân Nhâm Thân*, Thời Võ xuất bản, Sài Gòn, 1932.

2. *Xuân Nhâm Thân*, sđd.

ham đọc. Nhưng do là bộ phận trí thức có học ở đời sống đô thị nên họ lại đã có thể qua hệ thống học đường, qua đời sống báo chí, qua dư luận xã hội, tóm lại, qua vai trò của đời sống văn hóa thành thị mà gây nên một dấu ấn thật sâu đậm trên dòng chảy của thời gian theo gia tốc lịch sử.

*
* * *

Trở lại câu chuyện tình của đôi thanh niên Tổ Tâm - Đạm Thủy với dấu ấn lãng mạn say đắm của nó làm nên đặc sắc của tiểu thuyết *Tổ Tâm*.

Rõ ràng không phải đến *Tổ Tâm* mới có bi kịch tình yêu. Có biết bao số phận còn bi thảm hơn, những tính cách còn quyết liệt hơn như trong văn học dân gian và văn học cổ điển, cũng như trong *Gò cô Mít* của chính tác giả. Trong *Gò cô Mít*, là một truyện ngắn, Hoàng Ngọc Phách cũng kể một chuyện tình. Đó là mối tình của một đôi thanh niên nam nữ nông thôn. Do thuộc vào hai đẳng cấp khác nhau, lại do sự hám danh và tham lợi của kẻ giàu là phía gia đình cô gái, nên mối tình đó không thành, và đi tới kết thúc là cái chết của cả hai nhân vật. Cả hai (chứ không phải chỉ một như trong *Tổ Tâm*) quyết đi tìm hạnh phúc là được sống bên nhau ở thế giới bên kia; cả hai cùng quyết đi tới cái chết như là một sự thách thức quyết liệt với đời...

Xem ra những tính cách và số phận như thế lúc nào và nơi nào cũng có, không phải chỉ có riêng trong *Tổ Tâm*. Nhưng phải nói là trước *Tổ Tâm*, trong văn học Việt Nam chưa có tác phẩm nào có được tổ chất mới để gây men - cái tổ chất là biểu hiện, là sản phẩm của một trào lưu tư tưởng mới: trào lưu lãng mạn - nên chưa thể vươn tới tầm một bi kịch mới của thời đại. Phải đến *Tổ Tâm* tổ chất ấy mới xuất hiện để mang lại cho cuốn tiểu thuyết một âm hưởng mới - âm hưởng hiện đại.

Văn xuôi viết bằng Quốc ngữ đã có sớm trước *Tổ Tâm* vài thập niên, kể từ *Thầy Lazarô Phiến* (1887) của Nguyễn Trọng Quản. Nhưng *Thầy Lazarô Phiến* dấu cũng là chuyện về những bi kịch và những giằng xé lương tâm của con người trong lĩnh vực tình trường, và viết bằng chữ

Quốc ngữ - như *Tổ Tâm*, nhưng xem ra vẫn chưa phải đã hội đủ các cơ sở để tác phẩm có ngay được tiếng vang. Phải có một gặp gỡ, một kết hợp giữa nội dung và hình thức, nói sát hơn, giữa nội dung mới và hình thức mới, trong một cách thức biểu đạt không còn theo lối cũ, mới mong tạo được bước ngoặt. Bước ngoặt đó đạt được ở *Tổ Tâm* chính vì những yêu cầu như trên đã được thực hiện tốt đẹp, để đến lượt nó - mà tạo nên một cuộc gặp gỡ giữa tác phẩm và công chúng, giữa người viết và người đọc - điều mà chính tác giả đã có lúc nói đến: “có lẽ nó - *Tổ Tâm* - ra đời vào lúc người mình đang chờ một tiểu thuyết như thế”.

Tổ Tâm đã ra đời đúng như sự hình dung, sự mong đợi của một lớp người đọc. Dễ hiểu vì sao nó nhận được sự tiếp đón nồng nhiệt đến thế trong đời sống dư luận - một sự tiếp đón chưa một tác phẩm nào trước đó và đồng thời với *Tổ Tâm* giành được. Nói *Tổ Tâm* là tác phẩm mở đầu cho nền tiểu thuyết mới, tôi nghĩ có nguyên cớ là như thế.

*** *Tổ Tâm* với dòng văn xuôi lãng mạn**

Mở đầu cho nền tiểu thuyết mới, *Tổ Tâm* cũng đồng thời là tác phẩm khai sinh cho dòng văn xuôi lãng mạn Việt Nam thế kỷ XX.

Cuốn tiểu thuyết chỉ nhằm kể một chuyện tình diễn ra trong hơn một năm, kể từ khi hai nhân vật chính là cô gái con nhà gia giáo *Tổ Tâm* và chàng sinh viên cao đẳng *Đạm Thủy* ngẫu nhiên (hoặc do Trời thu xếp) mà quen nhau, rồi yêu nhau. Mỗi tình diễn ra rất mực thiết tha, say đắm nhưng lại không thể đi đến hôn nhân vì những ràng buộc của hệ ý thức phong kiến và chế độ đại gia đình. Cuối cùng là cái chết của cô gái, một cái chết mang tính bi kịch. Kết thúc chuyện như vậy xem ra là “vô hậu” theo lối mới, chứ không còn là “có hậu” như trong các câu chuyện cổ... Thế nhưng sau bi kịch lại có một dư vị không hẳn là bi quan. Cái cũ tỏ ra thẳng thắn, nhưng cái mới lại đã có đất hiện diện và gieo cấy thông qua những đau xót và mất mát.

Tính bi kịch không hẳn là bi đát đó cố nhiên vẫn còn nằm trong một tình thế kẹt. Hoàng Ngọc Phách không đặt ái tình lên trên bốn phận. Trong kết thúc của nó, ông muốn tỏ ra là người tôn trọng các bốn

phận. Hoàng Ngọc Phách cũng không đưa bốn phận chèn ép ái tình. Ái tình vẫn được “thả lỏng” trong một bầu không khí thuận lợi và thích hợp với nó - đầy say đắm, đam mê, nhớ nhung và khắc khoải...

Thế nhưng ở đây người tuân thủ đạo lý truyền thống đã không có hạnh phúc trong chế độ đại gia đình. Người muốn sống hết mình trong tình yêu đã không có kết thúc hạnh phúc trong tình yêu. Có thể nói, đó là cái thế kẹt có nguyên cớ trong trạng thái lưỡng phân - giao thời của xã hội mà Hoàng Ngọc Phách đã sớm cảm nhận và đưa được vào tác phẩm như một thông điệp của thời đại. Nội dung giao thời với các xung đột của nó, và với xu thế của nó, còn kéo dài trên ngót chục năm sau trong sự tiếp tục của Tự lực văn đoàn với *Nửa chừng xuân*, *Lạnh lùng*, *Đoạn tuyệt*... mà cách giải quyết xem ra cũng không dễ đã gọn ghẽ, dứt khoát. Một là Mai trong *Nửa chừng xuân* của Khải Hưng đã phải lấy cái đức cao thượng, vị tha mà tìm ra một giải pháp vừa nửa vời, vừa giả tạo. Một là Loan trong *Đoạn tuyệt* của Nhất Linh đã phải nhờ vào một sự cố có máu me và tòa án để đi tìm sự độc lập cho mình. Nhiều chục năm sau, ngay trong chế độ mới, khát vọng hướng tới hạnh phúc của hôn nhân trên cơ sở tình yêu vẫn còn phải tốn biết bao nhiêu là nước mắt như trong *Đi bước nữa* (1960) của Nguyễn Thế Phương...

Vậy là qua *Tổ Tâm*, Hoàng Ngọc Phách đã kịp thông báo một nhu cầu bức xúc của xã hội: nhu cầu giải phóng cá nhân con người ra khỏi những kìm tỏa về tình cảm và tinh thần. Sự kìm tỏa ấy vốn ẩn náu và dồn nén ở địa bàn hôn nhân và tình yêu, nơi mà luân lý và giáo lý cũ còn cả một khoảng đất thiêng để trú ngụ; và do là đất thiêng nên con người nếu không có một vận động tự thân và thiếu sự hỗ trợ của ngoại cảnh thì rất dễ dàng thúc thủ.

Cái chết của Tổ Tâm và phần đời nhạt nhẽo của Đạm Thủy ở cuối truyện được miêu tả như là sự đầu hàng lễ giáo, là sự sám hối cho những lầm lỡ của con người, nhưng chính lại mang âm hưởng phủ định, tố cáo. Trục ngôn thì nó là sự sám hối nhưng hàm ý lại là sự khêu gợi con người hãy dẫn tới - vì có dẫn tới thì hạnh phúc mới lọt được vào trong vòng

Lịch sử văn học Việt Nam

tay những con người muốn yêu, dám yêu, hơn thế, còn dám tận hưởng, dám sống.

Và như vậy là với *Tố Tâm*, trào lưu lãng mạn trong văn xuôi Việt Nam thế kỷ XX chính thức được hình thành bên cạnh các trào lưu luân lý, trào lưu tả thực, vốn đã có truyền thống và vẫn tiếp tục trong phần đầu thế kỷ. Một sự hình thành trên cơ sở tác giả sớm đón nhận những nhu cầu mới của công chúng và những thông điệp mới của thời đại. Một sự hình thành do những ảnh hưởng của văn học phương Tây, nói hẹp hơn, của chủ nghĩa lãng mạn phương Tây mà tác giả được tiếp thụ không chỉ trong chương trình học đường mà trong cả đời sống báo chí, và sinh hoạt văn chương học thuật. Các tác phẩm đã đến sớm với thế hệ thanh niên tân học lúc này như *Romeo và Juliet* của Shakespeare, *Nouvelle Héloïse* của J.J.Rousseau, *Paul và Virginie* của Bernardin de Saint Pierre, *Graziella* của Lamartine, *Atala* và *René* của Chateaubriand, *Werthe* của Goethe... quả đã để lại không ít dấu ấn trong *Tố Tâm* và văn chương một thời. Có thể nói, đó là cả một luồng gió mới, đến với mấy thế hệ thanh niên Việt Nam còn đang hoang mang và thất vọng trước thời cuộc nên đang mong tìm một lối thoát. Lối thoát đó, trong hoàn cảnh chế độ thuộc địa, nếu không có điều kiện tham gia cách mạng thì cũng khó có con đường nào khác ngoài tình yêu chống lễ giáo và những khao khát thụ hưởng hạnh phúc cá nhân. Xét trên quan điểm giải phóng cá nhân con người ra khỏi những buộc trói của luân lý, của lễ giáo phong kiến khắc nghiệt thì xu hướng lãng mạn mong muốn cho tự do yêu đương và hạnh phúc của con người trên cơ sở tình yêu cũng có những đóng góp có ý nghĩa tích cực nhất định. Chuyển sang những năm 30, lối thoát đó sẽ còn tuôn chảy thành cả một dòng rộng lớn trong một phong trào thơ - được gọi là Thơ mới, và trong văn, với những *Hồn bướm mơ tiên*, *Nửa chừng xuân*, *Gánh hàng hoa*, *Lạnh lùng*, *Đoạn tuyệt*, *Bướm trắng*, *Nắng thu*... Điều cần lưu ý là trước khi khơi rộng thành cả một dòng - đục trong lẫn lộn, thì ở phần dạo đầu của nó, nơi *Tố Tâm*, vẫn là một khởi nguyên trong trào.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

*
* *

Từ năm 1925, năm *Tổ Tâm* ra đời cho đến 1930 là những năm cuộc sống sôi động trong rất nhiều sự kiện gắn với phong trào yêu nước, qua các cuộc vận động đòi thả tự do cho cụ Phan Bội Châu, đòi để tang cụ Phan Chu Trinh. Năm Phạm Hồng Thái ném quả bom ở Sa Diện Quảng Châu. Năm thành lập nhiều tổ chức yêu nước và cách mạng. Năm chuẩn bị đưa tới cuộc khởi nghĩa Yên Bái và phong trào Xô viết Nghệ Tĩnh... Bản thân Hoàng Ngọc Phách cũng bị cuốn vào trong cơn lốc dồn dập các sự kiện chính trị ấy. Là một thanh niên yêu nước, ông cũng đã tham gia vào các phong trào bãi khóa của sinh viên, bí mật giúp đỡ những thanh niên cách mạng. Rồi cũng vì những dính líu và tham gia đó mà ông bị chính quyền thực dân theo dõi và chuyển địa bàn công tác từ Nam Định ra Kiến An, về Hà Nội rồi lên Lạng Sơn...

Thời gian dồn dập các sự kiện chính trị như trên - suốt từ nửa sau những năm 20 cho đến đầu 30 cũng chính là thời gian *Tổ Tâm* xuất hiện và sống sôi nổi đời sống dư luận của nó, hơn bất cứ tác phẩm nào ra đời trước đó và cùng thời. Những ảnh hưởng do cuốn sách gây nên tất nhiên là phải được đặt trong bối cảnh chung đó - nó chỉ động đến sự quan tâm của một bộ phận công chúng thanh niên trí thức tiểu tư sản và các tầng lớp trung lưu thành thị. Nó cũng không phương hại đến nền thống trị hiện hành. Điều dễ hiểu là chính quyền thực dân không can thiệp vào các sự trạng diễn ra chung quanh cuốn sách. Không những thế, về một mặt nào đó, để hướng thanh niên thoát ly phong trào cách mạng thì những lời nỉ non, than khóc, những giọt sầu và bể thảm... đã có sẵn từ trước trong thơ Tản Đà, Đoàn Như Khuê, cùng hàng loạt thơ sầu, và về sau trong *Linh Phương* ký khóc vợ của Đông Hồ, *Giọt lệ thu* khóc chồng của Tương Phố vẫn có thể và rất cần được tự do phô bày...

Thế nhưng có điều đáng lưu tâm là chính tác giả *Tổ Tâm* lại là người không thích thú hưởng ứng thứ không khí đó. Bài diễn thuyết *Văn chương với nữ giới* với phụ đề *Cái hại văn cảm đối với nữ học sinh*, rồi đưa in

Nam Phong của ông, từng gây một cuộc tranh cãi kéo dài hơn một năm giữa nhóm thanh niên tân học mà Song An là đại diện với một số nhà thơ “sâu thâm” đứng đầu là Tản Đà.

Mặt khác, bản thân dòng văn thơ lãng mạn mà *Tố Tâm* cũng là đại diện, nếu có gây một ảnh hưởng khách quan không thuận cho không khí cách mạng, thì về phía chủ quan lại không phải không có lý do để giải thích trong tâm trạng hoang mang trước thời cuộc của một bộ phận thanh niên trí thức, và trong khát vọng giải phóng cá nhân của con người tiểu tư sản còn bị trói buộc nhiều bề. Một bộ phận thanh niên sẽ tìm đến sự giải bày này - một sự giải bày cũng cần thiết được quan tâm, được lắng nghe trong bối cảnh chung của thời cuộc. Chưa chọn hoặc không dám chọn con đường cách mạng giải phóng đất nước, vì những lý do chủ quan hoặc khách quan nào đó để mong được cảm thông hoặc tha thứ, con người vẫn có thể tìm đến con đường giải phóng cá nhân, đầu là một chủ nghĩa cá nhân lẻ loi, yếu đuối, chỉ biết lấy sự kêu than làm cứu cánh. Ta hiểu vì sao cả một hoặc mấy thế hệ thanh niên yêu nước vào những năm 20 vẫn còn để đọng lại ở đáy sâu tâm hồn và ký ức của mình những giọt nước mắt của *Tố Tâm*, và đôi nét bóng dáng của mình trong cặp bạn tình *Tố Tâm - Đạm Thủy*.

Như vậy là, ở mặt tích cực của nó, trào lưu lãng mạn được khai mở trong văn xuôi Quốc ngữ với *Tố Tâm*, là nhằm hướng về những đòi hỏi giải phóng cá nhân con người, là sự bênh vực cho các khát vọng tình cảm và tinh thần chính đáng của con người. Yêu cầu đó rất cần được xem xét và coi trọng ở Việt Nam là nơi mà Nho giáo với hệ thống đạo đức và luân lý của nó vốn rất khắc nghiệt và kéo dài trong lịch sử. Phải đến đầu thế kỷ XX yêu cầu đó mới được chính thức đặt ra khi sự thôi thúc của nó, và những khả năng giải quyết cho nó đã có được sự áp ủ trong các cơ sở chính trị, kinh tế, xã hội. Cố nhiên không thể tách yêu cầu giải phóng cá nhân ra khỏi yêu cầu giải phóng xã hội mà nhiệm vụ trung tâm, xuyên suốt phải là việc giải phóng dân tộc ra khỏi ngoại xâm, giải phóng các tầng lớp cần lao ra khỏi áp bức, bóc lột. Lịch sử đã lần lượt đặt lên vai nhiều thế hệ cái trách nhiệm tiếp sức cho nhau trước sứ mệnh lịch sử

này. Nhưng lịch sử cũng không vô tình bỏ qua những giọt nước mắt xót xa, đau khổ mà con người đã giở xuống trên từng chặng hành trình cho hạnh phúc của riêng mình, ở tư cách mỗi cá nhân, mỗi số phận.

Cuộc sống rồi sẽ vẫn tiếp tục giải quyết những uẩn khúc và bi kịch *Tố Tâm* đặt ra khi bước sang những năm 30 thế kỷ XX. Có nghĩa là những giọt nước mắt của *Tố Tâm* và những giọt nước mắt của người đọc *Tố Tâm* đã giở ra không phải là vô vị và vô ích. Nó cũng góp phần thúc đẩy cuộc sống nhích chuyển về phía trước, để đến với cái đích mà có phần chúng ta vẫn còn tiếp tục theo đuổi cho đến hôm nay.

*** Số phận lịch sử của *Tố Tâm***

Chuyển sang những năm 30 thế kỷ XX, trong những lần tái bản, *Tố Tâm* vẫn tiếp tục được khen ngợi trong các bài phê bình của Đào Đăng Vỹ, Trương Tửu... Nhưng sự sôi nổi trong dư luận thì đã chuyển sang một lớp người viết khác. Vẫn những vấn đề *Tố Tâm* đã nêu, nhưng hình thức thể hiện đã khác. Cách giải quyết cũng khác. Nền tiểu thuyết mới đã hoàn toàn trút bỏ những vương vếu cũ, kể cả những vương vếu trong hơi văn du dương chưa hết các dấu vết biến ngẫu, trong những khuôn sáo của ý và lời, để có gương mặt thật sự là hiện đại không mấy xa lạ với chúng ta hôm nay. Đó quả là một bước tiến nhảy vọt có căn nguyên trong sự phát triển theo gia tốc của lịch sử. Với gia tốc đó, rõ ràng mọi hiện tượng xảy ra đều nhanh chóng trở thành cũ; và những nhiệm vụ luôn luôn mới đặt ra phải được giải quyết trong sự tiếp sức của nhiều thế hệ. Nhìn lại các lớp người viết văn trong nửa đầu thế kỷ XX ta thấy đó là hình ảnh liên tục và dồn dập của những tiếp nối và phủ định. Mỗi thế hệ chiếm lĩnh văn đàn thường là trên dưới mười năm. Sau mỗi chặng là sự chuyển giao cho một thế hệ khác, khiến cho ngay cả những tên tuổi nổi tiếng nhất qua từng chặng, từ Phan Bội Châu, qua Tản Đà, Trần Tuấn Khải, Hoàng Ngọc Phách, Hồ Biểu Chánh, đến Khải Hưng, Nhất Linh, rồi Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Tuân, Nam Cao... ai ai cũng đều chấp nhận sự chuyển nhượng vị trí mà không có gì phải quá phiền muộn và thất vọng. Dễ hiểu, đến lần tái bản thứ tư, chỉ hơn

Lịch sử văn học Việt Nam

10 năm sau, *Tố Tâm* không còn nhận được sự tiếp đón hồ hởi của công chúng như những lần đầu, khiến cho trước tình hình đó Thạch Lam đã phải hạ một ý đau xót: “... *Tố Tâm* bây giờ không còn ai nhắc đến. Cuộc kén chọn của thời gian đã loại cuốn tiểu thuyết đó như nhiều tiểu thuyết của các văn sĩ khác”⁽¹⁾.

Thời gian rồi sẽ vừa xác nhận, vừa đính chính ý kiến của Thạch Lam.

*
* *

Từ sau 1945 cho đến 1973 là năm Hoàng Ngọc Phách qua đời, số phận *Tố Tâm* có phần thăng trầm. Suốt thời kháng chiến chống Pháp 9 năm, cuốn tiểu thuyết cố nhiên là bị “quên”, như nhiều tác phẩm khác cũng bị quên, và điều này là tự nhiên. Sau 1954, ở Sài Gòn *Tố Tâm* có được tái bản, và tái bản nhiều lần. Theo tác giả kể thì bản in lần thứ 8, năm 1961, tác giả nhận được như một món quà của một người bạn ở Paris mang về. Lần thứ 15, in năm 1971 là bản mà bà Hoàng Thị Thục, con gái tác giả nhận được như một món quà “chiến lợi phẩm” của một người bạn cấp tướng, sau ngày đất nước thống nhất 1975. Còn trên miền Bắc, mãi đến 1973, nhân ngày tác giả qua đời, *Tố Tâm* mới được trích in một vài phần trên Tạp chí *Tác phẩm mới* của Hội Nhà văn Việt Nam. (Nghe đâu việc trích in này cũng có gây một đôi ý kiến phản nản!). Trong cả một thời gian dài sau lần tái bản thứ tư, trước 1945, *Tố Tâm* ít được nhắc đến; sách được xếp vào diện “sách nghiên cứu” cho một đối tượng công chúng hẹp; các lớp bạn đọc hậu sinh chỉ được biết nó như một hiện tượng văn học sử. Nhiều thế hệ bạn đọc mới chưa hề được biết đến *Tố Tâm*. Nhiều thầy giáo không biết tác giả đang ở đâu? Nhiều người có tuổi nhớ đến *Tố Tâm* như một kỷ niệm xa xôi thời trai trẻ, và lắm lúc hẳn cũng tự nhắc nhở mình nên quên đi. Cả tác giả hình như cũng có lúc muốn quên đi đứa con tinh thần của mình. Cái kỷ niệm tác

1. Theo giòng, NXB Đời nay xuất bản lần thứ nhất, 1941; Trích theo bản in *Tuyển tập Thạch Lam*, NXB Văn học, H., 1988, tr.281.

già, ở tuổi về hưu, ngồi chép lại toàn văn *Tổ Tâm*, và thận trọng trả lời con cháu về cách đọc *Tổ Tâm* cũng nói lên sự e dè này. Giữa nhà giáo Hoàng Ngọc Phách và nhà văn Song An, phần nhà văn trong ông quả có lúc bị phai nhạt.

Bản in lại toàn văn *Tổ Tâm* đầu tiên ở Hà Nội sau ngày đất nước thống nhất là bản in của Nhà xuất bản Văn học năm 1989, khi đất nước đang bước vào công cuộc Đổi mới.

Có hiện tượng im lặng và e dè như trên trong cả một thời dài trên bốn chục năm là do tình hình lịch sử một phần; nhưng phần khác chủ yếu là do sự chi phối của một quan niệm nghệ thuật có phần chật hẹp đưa tới sự cảnh giác quá lớn đối với các hiện tượng văn chương lãng mạn. Cả Thơ mới và Tự lực văn đoàn từng bị phê phán trong công luận thì *Tổ Tâm* - hiện tượng mở đầu nền văn chương lãng mạn Việt Nam, không được quan tâm cũng là phải.

Thế nhưng lịch sử bao giờ cũng công minh. Cuốn sách đã không hoàn toàn bị “loại” như sự đánh giá của Thạch Lam năm 1941. Cũng không chỉ dừng lại ở giá trị “lịch sử” như Vũ Ngọc Phan từng bình vực. Cả một thời gian dài trong im lặng người ta vẫn không quên nó; để vào những năm tháng đổi mới đất nước vào cuối thế kỷ XX *Tổ Tâm* lại có đủ tư thế khẳng định trở lại vị trí mở đường, mở đầu của mình cho nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại, và cho dòng văn xuôi lãng mạn.

3. HOÀNG NGỌC PHÁCH - MỘT SỰ NGHIỆP VĂN CHƯƠNG

Hoàng Ngọc Phách, sau *Tổ Tâm*, năm 1925 thôi không sáng tác nữa và trở thành tác giả của một cuốn sách. Trong một bài trả lời phỏng vấn trước 1945, ông có nói đến cái lý do khiến ông thôi sáng tác, theo cách giải thích của ông. Ông trở về thiên chức của nhà giáo và bình luận, nghiên cứu văn chương. Nhưng vinh quang rực rỡ của cuốn sách vẫn luôn luôn gắn với ông, thậm chí còn bao quanh ông cho đến suốt đời.

Tên tuổi Hoàng Ngọc Phách không chỉ gắn với *Tổ Tâm* - đã đành. Ông còn được người đọc nhận lầm là Đạm Thủy. Đó cũng là hiện tượng hiếm hoi trong văn học Việt Nam thế kỷ XX. Cái sự “nhầm” hoặc khả

năng gọi liên tưởng, giữa tác giả là người sinh và nhân vật là con đẻ, từng được Hoài Thanh nói đến nhân lần gặp Song An trong Đại hội Văn hóa toàn quốc ở Việt Bắc năm 1948 “... Cũng như đồng bào Tiên Điền vẫn quen gọi ông Nguyễn Du là “ông Thúy Kiều”, tôi cứ yên trí người đang đọc báo cáo dưới ánh sáng xanh mát kia là Đạm Thủy không biết do một phép mầu nhiệm nào đó mà bỗng hiện về đây”⁽¹⁾. Song An và Đạm Thủy - đó cũng là liên tưởng chung của những người từng đọc *Tố Tâm*, rồi cùng được sống và công tác với Hoàng Ngọc Phách.

Phải nói đó là niềm vui, và hơn thế, còn là hạnh phúc khi nhân vật có được sự sống riêng và sống đời sống riêng của nó, khiến cho người đọc có thể quên tác giả mà không thể nào quên nhân vật được. Nhưng với Hoàng Ngọc Phách thì người đọc cố nhiên còn có thể nhớ cả tác giả Song An cùng hai nhân vật *Tố Tâm* và Đạm Thủy.

Hoàng Ngọc Phách đã sống một đời cần kiệm, giản dị, mực thước, không “nghiên” bất cứ thứ gì. Thời là thầy giáo ở Lạng Sơn, hoặc mỗi khi về quê Hà Tĩnh, thú vui duy nhất của ông là những chuyến đi dã ngoại, trở về với thiên nhiên, vào rừng và săn chim. Chuyện săn bắn của ông cũng được xem như một thú chơi, một hoạt động thể thao, được nâng lên tầm nghệ thuật. Ông thích bắn bay các loại gà gô, gà lôi, chim trĩ, giẻ gà, cun cút... bằng một khẩu súng hai nòng và với một chú chó săn. Chuyện săn bắn là gắn với cái thú hòa vào thiên nhiên, cho nên mỗi lần đi săn, ông ít khi về tay không, nhưng cũng không mấy khi nặng túi mồi⁽²⁾.

Ông đã kể lại chuyện đi săn trong hai tập sách in năm 1941: *Thời thế với văn chương* và *Đâu là chân lý*. Vào cuối đời, ông viết hồi ký về thời học sinh, sinh viên nghịch ngợm, trẻ trung và cũng ngấm chứa tinh thần yêu nước và ý thức phản kháng, nơi trường Bưởi và trường Cao đẳng Sư phạm.

1. *Nhớ lại lần đầu gặp bác Hoàng Ngọc Phách, Tác phẩm mới*, số 1-1974.

2. Theo hồi ức của ông Hoàng Nguyên Cát, cháu gọi Hoàng Ngọc Phách bằng chú ruột.

Văn học Việt Nam (1900-1930)

Đầu năm 1973 ông bị ngã gãy xương đùi và đến ngày 24-11-1973 thì ông mất. Gia sản ông để lại sau khi mất chỉ là một chiếc va li nhỏ trong đựng mấy bộ quần áo cũ, một số tài liệu viết tay và những kỉ vật của con cháu và bạn bè tặng.

Cuối cùng, sau bao biến động của cả một thế kỷ, tên tuổi Hoàng Ngọc Phách vẫn gắn với một sự nghiệp văn chương. Một sự nghiệp được xây dựng bởi một tác phẩm chưa đến 100 trang, với chỉ hai nhân vật có tên riêng là Tố Tâm và Đạm Thủy; mà ông sống, vì ông đã sống hết mình với họ; và qua họ, ông sống với biết bao vui buồn, khắc khoải của không chỉ một mà rất nhiều thế hệ.

Chương XVIII

VŨ ĐÌNH LONG^(*) **(1896-1960)**

Vũ Đình Long quê gốc ở thôn Mục Xá, xã Cao Dương, huyện Thanh Oai, tỉnh Hà Đông cũ. Ông sinh ngày 19-12-1896, mất ngày 14-8-1960 tại Hà Nội. Hội viên Hội Nhà văn (1957) và Hội viên Hội Nghệ sĩ sân khấu Việt Nam.

Lúc thiếu thời, ông học chữ Nho. Từ 1907 đến 1915, ông theo học Trường Tiểu học Pháp-Việt và Trường Trung học Paul Bert. Năm 1916 ông theo học ngành bào chế trường Thuốc. Sau đó, ông chuyển sang dạy học tại Thị xã Hà Đông. Từ năm 1925, ông mở hiệu sách và Nhà xuất bản Tân Dân; làm chủ Nhà in Tân Dân và chủ trương các báo: *Tiểu thuyết thứ Bảy* (1934-1942); *Phổ thông bán nguyệt san* (1936-1941); Tuần báo *Ích hữu* (1937-1938); Tạp chí *Tao Đàn* (1937-1938);...

Các tác phẩm chính:

Chén thuốc độc (Kịch 3 hồi - 1921); *Tây Sương tân kịch*⁽¹⁾ (Kịch 5 hồi - 1922); *Tòa án lương tâm* (Bi kịch 4 hồi - 1923); *Đàn bà mới* (Kịch 4 hồi - 1944) và nhiều vở sáng tác hoặc phóng tác ở các giai đoạn sau.

Vị trí của Vũ Đình Long trong lịch sử văn học qua 2 tác phẩm tiêu biểu.

(*) PGS. TS. Phan Trọng Thuồng viết.

1. Phỏng theo *Tây sương ký* của Vương Thực Phủ.

Nhìn vào danh mục tác phẩm, ta thấy Vũ Đình Long sáng tác không nhiều. Nhưng với vở *Chén thuốc độc* (1921), ông lại có vị trí rất đặc biệt trong lịch sử văn học Việt Nam hiện đại. Ngay khi vở kịch được gửi đến Tòa soạn *Hữu Thanh tạp chí* ngày 26-7-1921 và công diễn lần đầu tại Nhà hát Lớn Hà Nội đêm 22-10-1921, nhiều văn sĩ, ký giả, nhiều nhà hoạt động xã hội và công chúng đương thời đã tôn vinh Vũ Đình Long là người mở đầu cho thể loại kịch trong lịch sử văn học nước ta. Trên *Hữu Thanh tạp chí* số 3 năm 1921, nhân khi nhận được vở kịch do tác giả gửi đến, chủ bút Tân Đà - Nguyễn Khắc Hiếu đã viết những lời cảm khái sau đây: “Vở kịch của ông Vũ Đình Long in ra sau đây, so với văn giới các nước thời chưa dám biết ra làm sao, so với quốc văn sau này cũng chưa dám biết ra làm sao. Nhưng cứ trong áng văn chương hiện thời của ta hiện nay, thời vở kịch của ông tưởng cũng đáng là có giá trị. Ông Vũ Đình Long mang một cái văn tài như thế, sao trước không thấy ông ra với xã hội?... Nay, nhân một ông Vũ Đình Long mà suy nghĩ, trong xã hội chắc cũng còn nhiều người có mang cái văn tài ấy như ông Vũ Đình Long, hơn ông Vũ Đình Long mà ngọc nấu dầu non, châu chìm đáy biển, khiến cho kẻ tháng ngày mong mển ngóng nước thu man mác ngọn khiêm hà. Nay, nhân một ông Vũ Đình Long mà tôi sinh ra vô hạn cảm khái cho văn giới nước nhà. Cũng nhân một ông Vũ Đình Long mà tôi có một chút mừng cho văn vận nước ta vậy... In vở kịch này của ông Vũ Đình Long tưởng cũng là có một chút công với quốc văn”⁽¹⁾.

Ba tháng sau, nhân lần công diễn đầu tiên do Hội Bắc Kỳ công thương đồng nghiệp và Hội đồng diễn kịch tổ chức tại Nhà hát Lớn Hà Nội đêm 26-10-1921 để lấy tiền giúp đỡ trẻ mồ côi, nhiều bài diễn thuyết đã đưa Vũ Đình Long và vở *Chén thuốc độc* lên vị trí mở đầu của kịch cũng như của nền văn học mới. Đây là lời ông Nguyễn Mạnh Bổng

1. Nguyễn Khắc Hiếu, *Hữu Thanh tạp chí*, số 3.

Lịch sử văn học Việt Nam

- Tổng thư ký Hội Bắc Kỳ công thương đồng nghiệp: “Văn học sử nước ta sau này chép đến lối văn kịch có lẽ sẽ kể đầu từ bản kịch *Chén thuốc độc* này của ông Vũ Đình Long. Vì kịch bản nước ta soạn theo lối mới này, ông Vũ Đình Long là người xuất hiện thứ nhất. Bản kịch đầu tiên của ông ở trong làng văn lại là bản kịch xuất sắc hơn... Ngày 22 tháng 10 năm 1921 này thực sự là một ngày kỷ niệm lớn trong văn học sử nước ta về việc diễn kịch theo lối mới mà thuần nhiên dùng văn ta tả những cảnh xã hội ta”⁽¹⁾.

Cũng trong đêm diễn đó, ông Dương Nhữ Tiếp - Hội trưởng Hội đồng diễn kịch nhận xét: “Chưa bao giờ có bản tuồng tả phong tục Annam, diễn theo đúng thể cách Annam như bản kịch *Chén thuốc độc* của ông Vũ Đình Long mà chúng tôi diễn ngày hôm nay”⁽²⁾.

Sau đêm diễn, các báo tiếng Việt xuất bản trong nước như: *Nam Phong*, *Thực nghiệp dân báo*, *Hữu Thanh tạp chí*... và tiếng Pháp như: *L'avenir du Tonkin*, *Le courrier d'Haiphong*, *France-Indochine*, v.v... đều đăng các bài tường thuật, giới thiệu, phê bình, tạo dư luận rất sôi nổi xung quanh vở diễn. Người ta xem đây là trường hợp thành công có ý nghĩa mở đường, là dấu hiệu của một thời kỳ văn học mới.

Vị trí của Vũ Đình Long và ý nghĩa của sự ra đời vở kịch *Chén thuốc độc* theo đánh giá của những người đương thời như ta vừa thấy ở trên là hoàn toàn chính xác và thỏa đáng. Sau sự xuất hiện của vở kịch, một thể loại mới trong lịch sử văn học dân tộc đã ra đời và phát triển, khiến cho diện mạo văn học Việt Nam thời kỳ này đổi khác, đầy đủ hơn, hoàn thiện hơn và hiện đại hơn.

Sau *Chén thuốc độc* (1921), Vũ Đình Long còn sáng tác một vở kịch nổi tiếng khác là *Tòa án lương tâm* (1923). Vở kịch này, thêm một lần nữa khẳng định vai trò người mở đầu cho thể loại kịch trong tiến trình văn học hiện đại.

1, 2. Nguyễn Khắc Hiếu, *Hữu Thanh tạp chí*, số 4-5 (tháng 9-1921).

*** *Chén thuốc độc* (1921)**

Theo Tản Đà - Nguyễn Khắc Hiếu, chủ bút *Hữu Thanh tạp chí*⁽¹⁾, vở kịch *Chén thuốc độc* được tác giả Vũ Đình Long gửi đến Tòa soạn ngày 26 tháng 7 năm 1921. Đến tháng 9 năm 1921, toàn bộ vở kịch 3 hồi được đăng trên *Hữu Thanh tạp chí* các số 4 và 5. Sau đó, vở kịch được dàn dựng và công diễn trên sân khấu Nhà hát Lớn Hà Nội đêm 22 tháng 10 năm 1921.

Người đương thời quan niệm đây là vở bi hài kịch được soạn theo “lối kịch thái Tây”, chủ yếu là theo hài kịch của Molière, bi kịch của Corneille và Racine - là những tác giả của kịch cổ điển Pháp thế kỷ XVII được các tầng lớp Tây học ở Việt Nam biết đến qua các bản dịch của Nguyễn Văn Vĩnh và Phạm Quỳnh in trên *Đông Dương tạp chí* và *Nam Phong tạp chí* từ mấy năm trước đó. Về cơ bản, nghệ thuật biên kịch ở *Chén thuốc độc* vẫn tuân theo quy tắc tam nhất của kịch cổ điển. Nhưng về thể loại, ở *Chén thuốc độc* là sự pha trộn giữa bi kịch và hài kịch như xác nhận của người đương thời. Nếu ở đây có sự lẫn lộn hoặc sự không nhận thức thấu đáo về đặc trưng mỹ học của bi kịch và hài kịch thì cũng là điều dễ hiểu. Đến tận đầu những năm 30, khi ảnh hưởng phương Tây và ảnh hưởng Pháp đã đạt đến độ chín muồi, nhiều tác giả vẫn còn tỏ ra chưa có ý niệm thật đầy đủ và chính xác về vấn đề này thì ở buổi đầu trũng nước, còn đây những mới lạ, ngỡ ngàng như Vũ Đình Long, tránh sao nổi hiện tượng đó?

Nội dung câu chuyện kịch *Chén thuốc độc* kể về gia đình thầy Thông Thu - một công chức khá giả trong xã hội đương thời. Trước những tác động của xã hội, mỗi thành viên trong gia đình thầy hư hỏng theo mỗi cách khác nhau. Mẹ và vợ thì nhiễm thói đồng bóng, chỉ ham mê buôn thần bán thánh, chăm lo lễ bái, châu ngự; em thì mê giai, hư hỏng, chửa hoang; còn bản thân thầy thì đam mê hát xướng, thường xuyên lui tới

1. Nguyễn Khắc Hiếu, *Hữu Thanh tạp chí*, số 3-1921.

“xóm Bình Khang”, lại thêm bọn du đảng bỏ dỡ, nịnh hót, dắt díu vào các cuộc chơi bởi... Nề nếp gia đình đảo lộn; nợ nần chồng chất ngày một nhiều; gia phong bại hoại. Khi sức tình, nhận ra thâm kịch đó thì cơ sự đã muộn, gia sản bị tịch thu. Trong cơn bế tắc, thầy Thông Thu không biết làm gì khác hơn là tìm đến chén thuốc độc để giải thoát. Kết cục bi đát sắp diễn ra thì may sao, có người mang thư và giấy mời nhận tiền đến. Đó là món quà của người em lưu lạc sang Lào đã biệt tích từ lâu, nay khá giả gửi tiền về biếu mẹ và anh. Có được món tiền, thầy Thông Thu qua được cái chết, trả được nợ, cứu vãn được gia đình và từ đó tu tỉnh bản thân.

Câu chuyện đơn giản và kết thúc một cách ngẫu nhiên, tình cờ nhưng ý nghĩa của nó lại rất thực, rất hợp với xã hội Việt Nam đương thời nên nó được công chúng đón nhận và dư luận đánh giá cao. Trong bài diễn thuyết của ông Nguyễn Huy Hợi - Hội trưởng Hội Bắc Kỳ công thương đồng nghiệp tại buổi công diễn đầu tiên có đoạn: “*Chén thuốc độc*” tưởng tượng ra một cái gia đình ở trong buổi giao thời này, tả ra những cái nhảm nhỡ gây nên tai vạ khiến cho người xem rõ được nhẽ phải chăng, thật là có ích cho phong hóa nước nhà”.

Có thể nói, những hiện tượng và những nguyên nhân suy thoái đạo đức đầy gia đình thầy Thông Thu đến nguy cơ đổ vỡ, tan nát là hiện tượng và nguyên nhân khá phổ biến trong xã hội Việt Nam thời kỳ này.

Trước sự xâm nhập của lối sống phương Tây, xã hội Việt Nam những năm đầu thế kỷ XX đã diễn ra những thay đổi khá căn bản, đặc biệt là ở thành thị và lớp người mới chịu sự đào luyện của môi trường giáo dục Pháp. Bên cạnh những thay đổi theo hướng tiến bộ, những giá trị tích cực phù hợp với quy luật phát triển của lịch sử và văn hóa, có không ít những cái kèch cỡm, lai căng, những biểu hiện của lối sống vị kỷ, chạy theo sở thích cá nhân, chà đạp lên đạo lý và thuần phong mỹ tục dân tộc. Thực trạng đó không chỉ diễn ra trên bình diện xã hội mà còn tấn công vào từng gia đình, từng cá nhân, phá vỡ những thiết chế đạo

đức và tinh thần tưởng như “không di dịch” trong xã hội Việt Nam hàng nghìn năm trước.

Ở vở kịch này ta thấy, Vũ Đình Long tuy không đứng hẳn trên lập trường đạo đức phong kiến để phê phán, nhưng trong khi phê phán ta vẫn thấy ông là người nhân danh truyền thống, đại diện cho truyền thống là chính chứ chưa phải là người nhân danh cái mới, cái tiến bộ. Nói đúng hơn, ở vở kịch này, cũng như vở *Tòa án lương tâm* được sáng tác 2 năm sau (1923), Vũ Đình Long mới chỉ đứng về phía lương tri, nhân danh lương tri để phanh phui, phê phán và kết án dục vọng (chủ yếu là dục vọng cá nhân) là chính.

Qua sự phê phán của Vũ Đình Long ta nhận thấy rất rõ những vấn đề xã hội đạo đức diễn ra trong xã hội Việt Nam ở buổi giao thời.

Cũng như rất nhiều vở kịch khác được viết vào những năm 20, hạn chế lớn nhất của *Chén thuốc độc* là tính thuyết giáo, một căn bệnh có nguồn gốc cả từ trong nghệ thuật truyền thống của dân tộc lẫn nguồn gốc từ kịch cổ điển châu Âu. Như nhận xét của người đương thời, các tác giả đã nhẩy xổ cả vào nhân vật của mình để thuyết giáo về đạo đức, để răn dạy về đạo lý. Sự say sưa đó khiến cho tác giả không còn tôn trọng được logic khách quan của vở kịch, không chế ngự được tình huống. Do đó tác giả phải mượn đến cái cơ ngẫu nhiên để can thiệp vào vở kịch như bức thư và tờ giấy nhận tiền trong vở *Chén thuốc độc* là chuyện dễ hiểu.

Dẫu sao, với sứ mệnh mở đầu, vở *Chén thuốc độc* xứng đáng được lịch sử văn học ghi nhận, và tác giả của nó - Vũ Đình Long xứng đáng đứng vào hàng những tác giả tiên phong của nền văn học Việt Nam hiện đại.

*** *Tòa án lương tâm* (1923)**

Sau vở *Chén thuốc độc* (1921), năm 1922 Vũ Đình Long phóng tác vở *Tây sương tân kịch* (Kịch 5 hồi) dựa theo *Tây sương ký* của Vương Thực Phủ, nhưng vở kịch không gây được dấu ấn gì đặc biệt. Đến năm

Lịch sử văn học Việt Nam

1923, Vũ Đình Long viết tiếp vở *Tòa án lương tâm* - một vở bi kịch 4 hồi, 1 cảnh.

Khác với vở *Chén thuốc độc* kết thúc có vẻ có hậu, vở *Tòa án lương tâm* kết thúc trong cảnh sân khấu la liệt xác chết giống như cảnh tượng trong một số vở bi kịch của W. Shakespeare vậy.

Trong *Lời nói đầu* của vở kịch, tác giả Vũ Đình Long tiết lộ: “Chúng tôi vốn thích đọc kịch Tây nên đã hiểu qua loa được những phép tắc của thuật soạn kịch. Chúng tôi tập làm quốc văn, thấy hiện trong văn giới nước ta chưa ai lưu tâm đến việc soạn kịch theo lối mới nên đánh bạo thử viết *Tòa án lương tâm* này, là bản kịch thứ ba của chúng tôi, nhưng kể về bi kịch thì mới là bản thứ nhất mà chúng tôi tự xét hầy còn nhiều khuyết điểm”.

Rõ ràng trong ý thức tác giả, đây là vở bi kịch học theo lối viết của kịch Tây. Nội dung vở kịch có phần giống với vở *Chén thuốc độc*. Đó là câu chuyện xảy ra trong một gia đình công chức (thầy Ký Phú) “gia thế sa sút nhưng vẫn giữ lối nho phong” (lời dẫn của tác giả về bài trí). Thầy Ký Phú tuy làm công chức nhưng lại yêu văn chương nghệ thuật, thích sống trong sạch theo đạo lý Nho gia và là người chồng chín chu, chí thú trong công việc. Nhưng trái lại, vợ thầy là cô giáo Quý lại thích đua đòi ăn chơi, khao khát phú quý vật chất. Từ chỗ chê bai chồng, cô đã tiến đến chỗ phản bội chồng, bắt nhân tình với một thanh niên nhà giàu, có học nhưng bất lương với mục đích vừa để thỏa mãn ham muốn nhục dục cá nhân, vừa để bòn rút của cải. Vì muốn được tự do thực hiện ý đồ của mình, cô đã cùng với tình nhân mưu giết chồng là Ký Phú. Sợ bị bại lộ, họ đã giết luôn cả người bạn tốt và người đầy tớ trung thành của chồng. Thực hiện xong âm mưu, cặp gian phu, dâm phụ nhớn nhोर ngoài vòng pháp luật, hết lần lóc trong các cuộc truy hoan lại lần lóc trong các cuộc bài bạc. Nhưng mọi chuyện rồi cũng đến lúc phai nhạt. Lương tâm cắn rứt, chịu không nổi, trong sự hối hận muộn màng, cả hai đã kết thúc cuộc đời bằng súng lục. Đến trước khi chết họ mới nhận ra: “Nghiêm

ngặt, ghê gớm thay là tòa án lương tâm. Luật pháp của xã hội thì còn có thể vượt qua được, chứ đến cái lưới của tòa án lương tâm thì tội nhân, ác phạm không tài nào tránh thoát” (Lời Ả Quay - Scène thứ VIII).

Bi kịch trong gia đình thầy Ký Phú cũng như bi kịch của đôi tình nhân là kết cục của một cuộc đụng độ, một cuộc đối đầu giữa lương tâm và dục vọng của tầng lớp trung lưu tiểu tư sản thành thị trong xã hội Việt Nam những năm 20. Qua vở kịch, chúng ta có dịp được chứng kiến sự lung lay của đạo đức phong kiến, sự rạn nứt của thiết chế hôn nhân và gia đình phương Đông cổ truyền trước ảnh hưởng của lối sống cá nhân tư sản phương Tây. Trước sự xô đẩy của hoàn cảnh, sức phản kháng và chống đỡ của mỗi cá nhân thật yếu ớt. Đặc biệt là thầy Ký Phú. Có lẽ chính cái “lối nhỏ phong” còn sót lại trong tư tưởng, trong quan niệm về đạo đức và gia đình của nhân vật này đã tạo nên cái bạc nhược của anh ta. Trước mắt Ký Phú, mọi cuộc hôn nhân trong xã hội chỉ vì tiền. Các bậc cha mẹ thì tính toán, xếp đặt, tác thành cho con cái theo đầu óc vụ lợi của mình nên xã hội đầy rẫy những cảnh “gái giết chồng”, cảnh “ý tình không hợp, nay cãi nhau, mai đánh nhau”. Nhưng anh ta không đủ tỉnh táo để nhận ra sự phản bội của chính vợ mình. Cái chết của Ký Phú là bước lùi, là sự thất bại của lương tri trước dục vọng. Nhưng như ta đã thấy ở vở *Chén thuốc độc*, Vũ Đình Long trước sau vẫn đứng trên lập trường đạo đức phong kiến để phê phán và giải quyết xung đột nên ở cuối vở *Tòa án lương tâm*, ông cho 2 nhân vật cô Quý và Ả Quay phải chết trong sự cắn rứt đến điên loạn của lương tâm. Điều đó cũng có nghĩa là sự thắng thế trở lại của lương tâm trước dục vọng. Đây là một trong những xung đột bản chất của xã hội Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX.

Thực ra, vấn đề lương tri và dục vọng hay nói rộng ra là vấn đề đạo đức không phải chỉ là vấn đề của riêng kịch nói mà nó còn là vấn đề của tiểu thuyết, văn xuôi và những lĩnh vực khác trong xã hội đương thời. Sự hấp dẫn của đề tài này đã tạo thành một khuynh hướng kịch phổ biến trong văn học Việt Nam những năm 20 với các tác giả tiêu biểu: Vũ Đình

Lịch sử văn học Việt Nam

Long (*Chén thuốc độc* - 1921, *Tòa án lương tâm* - 1923); Nguyễn Hữu Kim (*Bạn và vợ* - 1927, *Cái đời bỏ đi* - 1928, *Thủ phạm là tôi* - 1928, *Giời đất mới* - 1929...); Từ Sơn (*Tình hồi* - 1922); Trung Tín (*Toa toa, moa moa* - 1925, *Kẻ ăn mắt, người khát nước* - 1926); Vi Huyền Đắc (*Hai tối tân hôn* - 1924, *Uyên ương* - 1927, *Hoàng Mộng Điệp* - 1928...)...

Trong *Lời nói đầu* của vở *Tòa án lương tâm*, Vũ Đình Long thừa nhận: “Soạn kịch theo lối này là một việc rất khó, khó nhất là ở kết cấu, kết cấu thế nào cho *sen* nọ *sen* kia liên tiếp nhau như thực mà hồi nào hồi ấy có vẻ hoạt động tự nhiên”.

Thực tế cho thấy tác giả đã vượt qua được cái khó này để tạo ra một kết cấu tương đối hoàn chỉnh giữa các hồi và cảnh, dẫn dắt tình huống, triển khai xung đột một cách hợp lý, hành động kịch phát triển hợp logic nội tại.

Tuy nhiên, về mặt thể loại, Vũ Đình Long vẫn tỏ ra lẩn lộn giữa bi kịch và hài kịch nên trong cùng một vở (*Tòa án lương tâm*), lúc thì ông gọi là bi kịch, lúc thì ông gọi là hài kịch. Sự lẩn lộn này còn kéo dài tới tận đầu những năm 30 ở nhiều tác giả. Có lẽ vì thế cho nên những nỗ lực sáng tạo “vở bi kịch đầu tiên” của Vũ Đình Long đã không dẫn đến thành công. Những cái chết của các nhân vật trong kịch thực chất là sự trừng phạt không mang trong nó bản chất bi kịch và do đó không tạo được những hiệu ứng thẩm mỹ cao cả. Sự mệnh sáng tạo bi kịch theo “quy thức phương Tây” phải đợi đến Vi Huyền Đắc (*Trường hận*) và Nguyễn Huy Tưởng (*Vũ Như Tô*) mới được thực hiện một cách chu tất.

Mặc dù vậy, với hai vở *Chén thuốc độc* và *Tòa án lương tâm*, Vũ Đình Long là một trong số những tác giả đặt những viên gạch đầu tiên xây nền đắp móng cho sự hình thành và phát triển của văn học Việt Nam hiện đại, trước hết là ở thể loại kịch.

Thay Kết luận

TỪ 1930, VĂN HỌC CHUYỂN SANG MỘT THỜI KỲ MỚI^(*)

Đến đây là sự kết thúc chặng đầu của văn học Việt Nam trong cả hai tiến trình cách mạng hóa và hiện đại hóa có độ dài trên dưới 30 năm. Chỉ 30 năm! Trong lịch sử văn học dân tộc - kể từ cuối thế kỷ XIX trở về trước, con số 30 năm có lẽ là một đại lượng ít có ý nghĩa, bởi nó không để lại, hoặc khó làm nên một dấu ấn gì đặc biệt để ghi nhận một thay đổi trong sự nhích chuyển về phía trước của diện mạo văn học, ngay cả khi một cuộc chiến tranh chống ngoại xâm kết thúc trong khúc ca khải hoàn, hay một triều đại thay đổi cho một vương triều mới lên ngôi... Nhiều thế kỷ là thế. Và cả mười thế kỷ văn học trung đại cũng là thế. Còn bây giờ, trong lòng xã hội bán phong kiến thuộc địa, với những tác động từ ngoài gắn với các nhu cầu nội sinh bên trong, nền văn học dân tộc đã chứng kiến một đổi thay vừa tuần tự, vừa đột biến để đến với một khuôn mặt mới, chỉ trong diễn biến của 30 năm mở đầu thế kỷ XX.

Ở ngưỡng 1930, sau 30 năm chuyển động, văn học dân tộc đã qua một phòng chờ vào những năm 1920, sau khi Thế chiến lần thứ

^(*) GS. Phong Lê viết.

Lịch sử văn học Việt Nam

nhất kết thúc, để có gương mặt dần dần mang khuôn hình hiện đại, trên sự hội nhập các lực lượng viết của cả ba miền, đến từ nhiều nguồn, và sự kế tục của nhiều thế hệ. Từ lực lượng viết nơi phòng chờ những năm 1920 - đã diễn ra những chuẩn bị kể cận cho “một thời đại trong thi ca” (Hoài Thanh), với vai trò tiền trạm của Tản Đà và Trần Tuấn Khải, của Đông Hồ và Tương Phố... cho đến Phan Khôi với bài thơ *Tình già* và bài tiểu luận *Một lối thơ mới trình chánh giữa làng thơ*, trên báo *Phụ nữ tân văn*, số ra ngày 10-3-1932... Đã diễn ra sự phân hóa và định hình các loại và thể văn xuôi trên con đường hướng tới một nền tiểu thuyết mới, theo mô hình phương Tây, với sự khai mở gây chấn động nhưng vẫn còn chưa hết vướng víu với cái cũ nơi *Tổ Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, để chỉ sau hơn dăm năm mà đến với sự ra đời chính thức trào lưu lãng mạn với *Hồn bướm mơ tiên*, *Nửa chừng xuân*, *Tiểu Sơn tráng sĩ* của Khải Hưng và *Đoạn tuyệt*, *Lạnh lùng*, *Đôi bạn* của Nhất Linh. Và từ các truyện ngắn của Phạm Duy Tốn, Nguyễn Bá Học trước sau những năm 1920, mà đến với các tác gia vừa là tiền trạm vừa đứng ở hàng đầu của trào lưu hiện thực là Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Tam Lang...

Sự hình thành và định hình rõ nét các thể loại hiện đại dưới ảnh hưởng quyết định của văn học phương Tây thế kỷ XIX để thay thế tuyệt đối cho các ảnh hưởng của Trung Hoa vẫn còn đậm, hoặc còn để lại nhiều dấu ấn trong thơ và văn xuôi tự sự những năm 1920, sẽ làm nên gương mặt văn học thời kỳ 1930-1945, trong hai trào lưu cơ bản là *trào lưu lãng mạn*, với phong trào Thơ mới và văn xuôi Tự lực văn đoàn; và *trào lưu hiện thực* với sự đồng hành và tiếp tục nhau của những tên tuổi mang dấu ấn phong cách và cá tính sáng tạo rõ nét, như Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Ngô Tất Tố, Nguyễn Hồng, Nam Cao, Tô Hoài... Bên cạnh đó là những cây bút độc lập, trong kết hợp và mang dấu ấn của cả hai khuynh hướng như Lan Khai, Thạch Lam, Nguyễn Tuân, Nguyễn Huy Tưởng...

Ở đây là sự xác định hai trào lưu chính với các trường ảnh hưởng của nó, bởi cũng phải từ sau 1930 trở đi thì các cơ sở chính trị, kinh tế, xã hội của sự xuất hiện của hai trào lưu mới thật đầy đủ và chín muồi. Nếu trào lưu hiện thực là sự tiếp nối không gián đoạn với lịch sử, từ cách nhìn phê phán xã hội trên yêu cầu của đạo đức luân lý cũ để chuyển sang yêu cầu nhận thức xã hội trong quan hệ các giai cấp (một cách tự giác hoặc không) gắn với phương thức miêu tả khách quan của chủ nghĩa hiện thực phê phán phương Tây, thì trào lưu lãng mạn lại có cơ sở hình thành ở sự nảy nở nhu cầu giải phóng cá nhân ra khỏi luân lý, đạo đức phong kiến vẫn tồn tại y nguyên trong xã hội thuộc địa; và một tâm lý thoát ly thời cuộc nảy ra trong số đông các tầng lớp trung gian ở thành thị, sau các sự kiện chính trị và kinh tế trong mở đầu những năm 1930. Còn nói theo Trường Chinh, khi xác định văn học lãng mạn là tiếng nói của giai cấp tư sản, thì đó là thái độ trốn tránh “không dám đấu tranh bằng chính trị và quân sự chống đế quốc nữa, bèn chuyển ra đấu tranh bằng văn hóa chống phong kiến quan liêu”⁽¹⁾. Và do thế mà “các tầng lớp tư sản dân tộc và tiểu tư sản trí thức Việt Nam tìm thấy trong chủ nghĩa lãng mạn một tiếng thờ dãi chống chế độ thuộc địa”⁽²⁾.

Tương ứng và đáp ứng cho hai trào lưu lớn làm nên gương mặt văn học sau 1930, trong trồn vẹn ảnh hưởng của văn học phương Tây, sẽ không còn là sự tiếp tục và cùng tồn tại nhiều kiểu loại người viết như trước 1930, mà sẽ có một thế hệ người viết chuyên nghiệp ở lứa tuổi sung sức trên dưới 30 (trừ hai ngoại lệ là Ngô Tất Tố sinh 1893 và Khái Hưng sinh 1896), lấy viết (*Khi làm chủ báo lúc viết muốn - Tân Đà*) làm mục tiêu nghề nghiệp; và để viết được, họ phải gắn với phong trào báo chí - xuất bản đã trở nên rất sôi nổi. Và dấu không

1, 2. Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hóa Việt Nam, Về văn hóa và nghệ thuật*, NXB Văn học, H., 1985, các trang 86 và 55.

phải là một cuộc sống dư dật, thậm chí là nghèo, hoặc rất nghèo, lớp người này đã đưa việc sáng tác văn chương thành một nghề; và đã là nghề có nghĩa là xã hội có nhu cầu về nó, và đó là nhu cầu đọc, là các tầng lớp công chúng cho sự đọc. Để được là nghề, để có thể theo đuổi nghề, thì nghề phải được chuyên sâu và tồn tại trong đua tranh. Và chính là trong đua tranh, cạnh tranh giữa các khuynh hướng, các nhóm phái mà văn học 1930-1945 đã làm xuất hiện thật sự là rõ nét những phong cách viết khác nhau, nó chính là dấu hiệu quan trọng cho một nền văn chương hiện đại.

Tất cả những diễn biến như trên làm nên bối cảnh và hoạt động của văn học công khai. Có nghĩa là nó tồn tại trong thể hợp pháp, trong sự chấp nhận của nền chính trị thuộc địa. Không thể nói đó là một thể chế tự do. Nhưng đây là không tự do, dưới thể chế đó, và trong áp lực của mô hình văn học phương Tây, một nền văn học trong gương mặt hiện đại của nó vẫn đã có thể hình thành. Còn cái tự do thiêng liêng nhất, khó chọn nhất, và khó thực hiện nhất là tự do đi tìm một con đường cứu nước, cứu dân tộc ra khỏi vòng nô lệ, cái tự do chỉ có văn học cách mạng mới dám nói đến thì đó là tự do mà chính quyền thực dân tuyệt đối không chấp nhận. Cái tự do mà người viết phải đánh đổi bằng cả sinh mệnh của mình. Thời kỳ 1930-1945 trong âm thầm và bí mật cũng đã tồn tại một dòng thơ văn cách mạng, tiếp tục bền bỉ dòng thơ yêu nước của các nhà nho - chí sĩ trước đó, với khởi đầu là cuốn truyện kể theo phong cách dân gian *Nhật ký chìm tàu* (1930) đến kết thúc là áng văn chính luận hùng vĩ *Tuyên ngôn độc lập* (1945) của cùng một tác gia lớn là Nguyễn Ái Quốc - Hồ Chí Minh.

Cuối cùng, điều cần nói, vì không thể thiếu, đó là tiếng Việt và câu văn Quốc ngữ sau 1930, đã nhanh gấp chuyển sang trạng thái hiện đại, tức là trạng thái trau dồi và nâng cao của “lời nói thường”, với một sự vượt mình đáng kể, để từ *Tổ Tâm*, sau 8 năm mà đến với *Hồn bướm mơ tiên*, *Nửa chừng xuân*. Để từ *Tiến chân anh Khóa xuống*

Văn học Việt Nam (1900-1930)

tàu, Gánh nước đêm (của Trần Tuấn Khải) mà đến với *Nhớ rừng, Tiếng sáo Thiên Thai* (của Thế Lữ). Cũng phải sau 8 năm thì Nguyễn Tường Tam trong *Nhơ phong, Người quay tơ* mới thành *Nhất Linh* trong *Đoạn tuyệt*. Cũng chừng ấy năm cho Đông Hồ từ *Linh Phượng ký* mà đến được *Cô gái xuân* (rồi đột ngột dừng lại)... Mốc 1930 quả đã là một rào chắn để cho số người vượt được ngưỡng của nó chỉ là số ít trong số rất đông đứng ở bên này phòng chờ mà không tiếp tục được một cuộc lên đường mới, trong số đó có không ít những tên tuổi sáng giá như Tản Đà, Trần Tuấn Khải, Đoàn Như Khuê, Hoàng Ngọc Phách, Hồ Biểu Chánh, Nguyễn Trọng Thuật, Nguyễn Tử Siêu... và nhiều cây bút khác ở cả Bắc và Nam, không kể những người mất khá sớm như Nguyễn Bá Học, Phạm Duy Tốn, Đặng Trần Phát, Hoàng Tích Chu...

Như vậy là chỉ trong một khoảng thời gian dăm bảy năm, trước và sau 1930, nếu đặt một so sánh với thời kỳ trước 1930, cả Bắc và Nam, sẽ thấy tiếng Việt và câu văn Quốc ngữ sau 1930, trong tay những bậc thợ cả trên giàn giáo đại công trường văn chương Quốc ngữ (tôi muốn dùng hình ảnh này cho thời kỳ 1930-1945), gần như là một cuộc lột xác mà đạt đến sự trong sáng, giản dị, thuần thực của câu văn nghệ thuật. Đó là kiểu câu văn không những hết hằn dấu ấn khẩu ngữ và ngôn ngữ địa phương kéo rất dài từ Trương Vĩnh Ký, Nguyễn Trọng Quản ở nửa sau thế kỷ XIX đến số rất đông, nếu không nói là hầu hết các tác gia Nam Bộ vào những năm 10 và 20 thế kỷ XX, mà còn chấm dứt triệt để cách pha trộn lẫn nhồn chữ Hán chi phối rất đậm trong các tác gia xuất thân Hán học ở Bắc Bộ, cùng với lối viết đăng đối, hô ứng, lê thê của câu văn biến ngẫu trung đại ám ảnh rất sâu và rất lâu trong nhiều người viết, không phân biệt cựu học hay tân học, áp sát cho đến tận ngưỡng 1930.

Tóm lại, từ sau 1930, cùng với phong trào Thơ mới là một kiểu câu văn xuôi mới, dấu có sự khác nhau giữa hai trào lưu lãng mạn và

Lịch sử văn học Việt Nam

hiện thực, nhưng đều có chung một khuôn hình và phẩm chất hiện đại, bắt đầu từ Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu... đến Tố Hữu, Hàn Mặc Tử, Nguyễn Bính, Huy Cận, Chế Lan Viên... trong thơ; từ Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Khái Hưng, Nhất Linh... đến Nguyễn Tuân, Thạch Lam, Nguyễn Huy Tưởng, Nam Cao, Tô Hoài... trong văn. Rồi cũng với đội ngũ tác gia này - ở vị thế hàng đầu, cùng các thế hệ kế cận mà đi tiếp một hành trình mới, qua các mốc lịch sử 1945 và 1975 cho đến thời Đổi mới. Một hành trình, với sự bình ổn trong khuôn khổ một đường ray đã được thiết lập từ chặng đường 1930-1945, sau 30 năm phát triển trong gia tốc của một cuộc chuyển giao lịch sử từ trung đại sang hiện đại.

Tháng 5-2006

Tháng 11-2011

MỤC LỤC

* Lời mở sách	5
Chương Mở đầu	
Thời kỳ 1900-1930 và cuộc chuyển giao từ văn học trung đại sang văn học hiện đại	7
Phần thứ nhất. TỔNG QUAN	15
Chương I	
Xã hội Việt Nam ba mươi năm đầu thế kỷ XX và một cái nhìn tổng quan về sự phát triển văn học	17
Chương II	
Chữ viết - yêu cầu xây dựng một nền quốc văn mới và văn học trong đời sống báo chí - xuất bản từ nửa sau thế kỷ XIX đến 1930	66
Chương III	
Đấu tranh tư tưởng và sinh hoạt học thuật trong ba mươi năm đầu thế kỷ XX	112
Chương IV	
Công việc sưu tập, phiên âm, phiên dịch, khảo cứu và phê bình văn học	143
Chương V	
Thơ trong bước chuyển từ trung đại sang hiện đại	171
Chương VI	
Văn xuôi quốc ngữ - con đường hình thành và định hình của tiểu thuyết và các thể truyện, ký theo mô hình hiện đại	225
Chương VII	
Kịch nói và sân khấu truyền thống	273

Phần thứ hai.

CÁC KHUYNH HƯỚNG VÀ TÁC GIA TIÊU BIỂU 303

Chương VIII

Văn chương yêu nước của các nhà nho - chí sĩ trong các cuộc vận động Duy tân, Đông du và Đông kinh nghĩa thực 305

Chương IX

Dòng thơ ca yêu nước 347

Chương X

Thơ trào phúng đầu thế kỷ XX 373

Chương XI

Nguyễn Thượng Hiền 401

Chương XII

Phan Bội Châu 455

Chương XIII

Phan Châu Trinh 506

Chương XIV

Nguyễn Ái Quốc 573

Chương XV

Tản Đà Nguyễn Khắc Hiếu 609

Chương XVI

Hồ Biểu Chánh 656

Chương XVII

Hoàng Ngọc Phách 688

Chương XVIII

Vũ Đình Long 714

*** Thay Kết luận**

Từ 1930, văn học chuyển sang một thời kỳ mới 723

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

18 NGUYỄN TRƯỜNG TỘ - BA ĐÌNH - HÀ NỘI

Điện thoại: 024.37161518 - 024.37163409 * Fax: 024.38294781

Website: www.nxbvanhoc.com - www.nxbvanhoc.com.vn

Email: info@nxbvanhoc.com.vn

*** Chi nhánh tại Thành phố Hồ Chí Minh**

290/20 Nam Kỳ Khởi Nghĩa - Quận 3- Thành phố Hồ Chí Minh

Điện thoại: 028.38469858 * Fax: 028.38483481

*** Văn phòng đại diện tại thành phố Đà Nẵng**

344 đường Trưng Nữ Vương - thành phố Đà Nẵng

Điện thoại - Fax: 0236.3888333

Chịu trách nhiệm xuất bản:

GIÁM ĐỐC - TỔNG BIÊN TẬP: NGÔ THU PHƯƠNG

Biên tập: NGUYỄN THỊ HỒNG HẠNH - NGUYỄN PHƯƠNG THÙY

Vẽ bìa: SÔNG ĐÁY - **Trình bày:** VĨNH GIANG - **Sửa bản in:** BAN BIÊN TẬP

Số ĐKXB: 2586-2023/CXBIPH/02-127/VH, cấp ngày 03-8-2023.

Số QĐXB: 1532/QĐ-VH ngày 22-12-2023.

Mã ISBN: 978-604-477-247-9

Nộp lưu chiếu năm 2023.



ISBN: 978-604-477-247-9



vh

9 786044 772479

SÁCH NHÀ NƯỚC ĐẶT HÀNG